



Μετάφραση και ορολογία

*Εργαστήρι Μουσικής Μετάφρασης
και Ορολογίας**

*Αρχιμανδρίτη Γερμανού Αφθονίδη
Σιναΐτη (1895): Ανέκδοτη Πραγματεία
περί των ελληνικού ιερού μέλους
(Επιστολή προς τον Ηλία Τανταλίδη, 1876)*

Η αρχαία σημειογραφία της εκκλησιαστικής μουσικής αποτελούσε ένα συνεπυγμένο σύστημα, σύμφωνα με το οποίο ένα απλό μουσικό σημάδι εξέφραζε ολόκληρη μουσική φράση, ολόκληρη περίοδο, ολόκληρη μουσική ιδέα. Όφειλε ο μαθητής να αποστηθίσει τη μελωδία που αντιστοιχεί σε κάθε σημάδι και να την κρατήσει ζωντανή στη μνήμη. Τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων, σε κάθε ήχο, δεν ήσαν προσδιορισμένα, τα μάθαινε κανείς μέσω της προφορικής παραδόσεως. Συνακόλουθα, έπρεπε να έχει ο μαθητής πολύ εξασκημένη ακοή για την ακριβή αντληψη και εκτέλεση της μελωδίας. Η έλλειψη ενός κατάλληλου μουσικού οργάνου στη διδασκαλία καθιστούσε το έργο ακόμα δυσκολότερο και δεν διστάζω να πω ότι σ' αυτό οφείλεται η αιτία της βαθιαίας παρακμής τής μουσικής μας. Κι όμως, από το ελάττωμα η αρχαία μέθοδος το αναπλήρωνε με μια μακροχρόνια διδασκαλία, κατά την οποία η παράδοση είχε το χρόνο να ωιζώσει μέσα στο μαθητή και να του γίνει δεύτερη φύση. Ο μαθητής εξοικειωνόταν με τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων του κάθε ήχου και τα εκτελούσε χωρίς να σκέπτεται, με αυτόματο τρόπο, χω-

ρίς επιστημονική αντίληψη αλλά πιστά και με ακρίβεια. Στην πραγματικότητα όμως, ο μαθητής εξουκειωνόταν με τα διαστήματα περισσότερο μέσω των γνώσεων που είχε αποκτήσει παιδιάθεν και μέσω της καθημερινής τριβής, παρά μέσω αυτής της μακροχρόνιας διδασκαλίας. Ήλθε όμως μια εποχή που τρεις διδάσκαλοι έβαλαν λογισμό να βελτιώσουν αυτή τη διδασκαλία. Επιδιώκοντας την απλοποίηση και τη διευκόλυνση της διδασκαλίας αλλά και τη συντόμευση του χρόνου που απαιτούσε, παραμέρισαν την παράδοση, η οποία μόνη είχε διατηρήσει και μεταδώσει το μέλος, και επενόησαν ένα εξελιγμένο σύστημα σύμφωνα με το οποίο κάθε ογκάδι αντιστοιχεί σ' έναν μόνο φθόγγο. Ανατρέχοντας μέχρι τις αρχαίες πηγές, πίστευαν πως ανακάλυψαν τις σωτέρες αντιστοιχίες μεταξύ των ήχων της ψαλμωδίας και των τρόπων των αρχαίων.¹ Βασιζόμενοι, αφενός, σε αυθαιρέτες εικασίες, και αφετέρου, σε εσφαλμένους μαθηματικούς και αριθμητικούς υπολογισμούς, τους οποίους άντλησαν από τις θεωρίες του Ευκλείδη, του Πυθαγόρα, του Πτολεμαίου και άλλων, προσδιόρισαν με τρόπο όχι επακριβή τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων του κάθε ήχου. Η διαίρεση της κλίμακας σε 68 τμήματα είναι ακατανόητη, αλλά πολύ περισσότερο ακατανόητος είναι ο προσδιορισμός των διαστημάτων 3/68, 4/68, 7/68, 9/68, 12/68, 13/68 κ.λπ. Ποιο ανθρώπινο αυτί άραγε είναι ικανό να αντιληφθεί αυτά τα διαστήματα και να διακρίνει το 3/68 από το 4/68, ή το 12/68 από το 13/68, και ποιος λάρυγγας δύναται να τα εκτελέσει; Άλλα το πιο περίεργο είναι ότι άλλοι μουσικοδιδάσκαλοι ανακάλυψαν εκ των υπέρων ότι οι προσδιορισμοί αυτοί ήσαν ανακριβείς και εισήγαγαν οι ίδιοι στη θεωρία τα διαστήματα 8/68, 14/68, 15/68, 17/68. Με ποιο τρόπο άραγε εκτίμησαν αυτές τις υποδιαιρέσεις και πείσθηκαν πως η φωνητική απόδοση τέτοιων τονικών σχέσεων ήταν μαθηματικά ακριβής; Δεν θα σημειώσω όλα τα άποτα της Νέας Μεθόδου. Θα περιοριστώ στην έκθεση μιας θεωρίας που απορρέει από την επισήμη και την οποία θεωρώ κοινή σε κάθε μουσική· εννοώ το διάστημα πέμπτης. Όντως, το διάστημα πέμπτης το υιοθέτησε η επισήμη, όχι μόνο ως βάση του αρμονικού συστήματος –το οποίο η νέα ευρωπαϊκή τέχνη έχει αναπτύξει σε ύψιστο βαθμό– αλλά επίσης ως κανόνα για τη διαίρεση ολόκληρης της κλίμακας σε 12 ίσα διαστήματα. Πρόκειται για ένα μέτρο που η ίδια η φύση μάς δίνει, μια συνάφεια και μια αναλογία μεταξύ δύο φθόγγων, έμφυτες σε κάθε ευαίσθητο αυτί. Το διάστημα πέμπτης εκφράζεται, στο πλαίσιο των ευρωπαϊκού συστήματος, με την αναλογία 7:12 ή 7/12 της κλίμακας, αναλογία μαθηματικά ακριβής. Σύμφωνα με το σύστημα των τριών νεωτεριστών διδασκάλων, αυτό το διάστημα πέμπτης, αν εξεταστεί απόλυτα, απέχει από τη μαθηματική ακρίβεια όσο το 40/68 από το 7/12, και σε σχέση με τη διακύμανση των διαστημάτων μέσα στους οχτώ ήχους, παρατηρούμε πως αυξομειώνεται κατά το δοκούν των τριών νομοθετών. Στον δεύτερο ήχο, π.χ., το διάστημα προσδιορίζεται ως 38/68, και στον ίχο τον βαρύ –τον οποίο οι μουσικοί μας αποκαλούν εναρμόνιο– ως 49/68, τη στιγμή που η ακουστική εμπειρία και η επαλήθευση πάνω στο δργανό παρέχουν ακριβώς το ίδιο διάστημα για όλους τους

ήχους, δηλαδή 7/12. Η ίδια αυθαιρεσία παρατηρείται στον προσδιορισμό της τρίτης μείζονος. Στον τρίτο ήχο, π.χ., το διάστημα μεταξύ της βάσης και της τρίτης προσδιορίζεται ως 24/68 και στον πλάγιο του τετάρτου ως 21/68, ενώ η ακουστική εμπειρία παρέχει τα ίδια εντελώς διαστήματα για τους δύο ήχους, δηλαδή 4/12. Είναι αλήθεια ότι αυτή η αυθαιρεσή διευθέτηση δεν εβλαψε άμεσα το μέλος διότι δεν υιοθετήθηκε ποτέ ως κατόνας για την εκτέλεση, ούτε στην πράξη ούτε στη διδασκαλία. Οι προσδιορισμοί και οι αναλογίες των φωνητικών διαστημάτων παραμένουν καταχωρισμένοι στα βιβλία απλώς ως θεωρίες εντελώς άχρηστες για την πράξη, διότι είναι αδύνατον να χρησιμοποιηθούν ή να εφαρμοστούν. Η διδασκαλία όμως εξακολουθεί να έχει ως θεμέλιο τη φωνητική παράδοση, με την εξής διαφορά ότι αντί των συνοπτικών σημαδιών, των οποίων η αποστήθιση απαιτεί χρόνια, επινοήθηκαν διάφορα σημάδια που δείχνουν την ανάβαση και την κατάβαση των φθόγγων, καθώς και ορισμένες βασικές διαιρέσεις του χρόνου. Ωστόσο, ούτε η παρασημαντική ούτε η παλαιά θεωρία παρέχουν πληροφορίες για την πραγματική απόσπαση ανάμεσα σ' ένα φθόγγο και τον προηγούμενό του, ούτε προσδιορίζουν τα τονιαία διαστήματα του κάθε ήχου. Η παράδοση μονάχα είναι ικανή να το κάμει. Οι βάσεις του μέλους βρίσκονται στη μνήμη του ψάλτη. Επειδή ένα μέλος δύναται να εκτελείται δίχως καμία αλλαγή στη γραφή, σε όλους τους οκτώ ήχους, πρέπει να σημειωθεί, στην αρχή του κάθε μέλους, σε ποιον ήχο οφείλει να ψάλλεται. Το καινούργιο σύστημα έχει όντως διευκολύνει τη μέθοδο διδασκαλίας, απέχει όμως από το παλαιό όπως το ακατέργαστο υλικό από το ολοκληρωμένο οικοδόμημα ή τα γράμματα του αλφαριθμητού από το νόημα της φράσεως. Η εκμάθηση αυτού του συστήματος είναι πολύ εύκολη. Σε ένα ελάχιστο χρονικό διάστημα, γίνεται κανείς τέλειος μουσικός. Άλλη η παράδοση, όπως σημείωσα προηγουμένων, δεν έχει τον απαιτούμενο χρόνο για να φτιάχνει στο νου και την σκοή. Δεν τηρείται η ίδια ακρίβεια της τονικότητας και η διάκριση μεταξύ των ήχων συνίσταται περισσότερο στη γραμμή που ακολουθεί το μέλος παρά στα διαστήματα των φθόγγων. Πάσσες φορές δεν συμβαίνει να ακούμε ψάλτες, και μάλιστα από τους καλύτερους, και να μην μπορούμε να διακρίνουμε εάν ψάλλουν στον δεύτερο ήχο, στον πλάγιο του δευτέρου, στον πλάγιο του τρίτου ή στον πλάγιο του τετάρτου και ούτω καθεξής. Βλέπουμε λοιπόν πως η μέθοδος των τριών διδασκαλιών, με τη συντίμευση του απαιτούμενου χρόνου διδασκαλίας, άρχισε να γκρεμίζει την παράδοση. Η παράδοση χάνεται. Ας δηλώσουν οι αληθινοί μας μουσικοδιδάσκαλοι, εκείνοι που διακατέχονται από ζήλο για την ιερή αυτή τέχνη, αν η ακεραιότητα του μέλους, όσον αφορά την ακρίβεια των διαστημάτων, διατηρείται σήμερα με τον ίδιο τρόπο δημοσίευσης πριν από τριάντα ή σαράντα χρόνια, όταν μερικοί διδάσκαλοι της αρχαίας μεθόδου ήσαν ακόμα εν ζωή. Τους παρακαλώ να ομολογήσουν ειλικρινά αν οι ψάλτες που διακρίνονται για την ακρίβεια της τονικότητας δεν είναι εκείνοι οι οποίοι διδάχθηκαν σύμφωνα με τη Νέα Μέθοδο κοντά σ' εκείνους που μέχρι πρότινος αποτελούσαν ταμευτήρες μιας μουσικής που χάνεται.

Ένα άλλο στοιχείο που απεργάζεται τη διάλυση της παραδόσεως είναι η ξένη μουσική που εισήχθη τα τελευταία χρόνια. Κάποτε, η εκμάθηση της εθνικής μουσικής, δημοτικής και εκκλησιαστικής, αποτελούσε για μας μέρος της εγκύκλιας παιδείας. Στις ημέρες μας, η απλή υπενθύμιση αυτών των τόσο εξαισιων και ταυτόχρονα τόσο απλών εθνικών αισμάτων, θεωρείται βάρβαρος αναχρονισμός. Η ιερή μουσική όχι μόνο παραμελείται εντελώς, αλλά περιφρονείται και διώκεται ως στοιχείο αντίθετο με τις επιχρωτούσες εκπολιτιστικές τάσεις. Εισβάλλει κατ' εξακολούθηση στα αυτιά μας το ευρωπαϊκό τραγούδι, όπου υπάρχει μονάχα μια διατονική κλίμακα, ένας ήχος, μια μελωδία, που αιωρείται πάντα ανάμεσα στον μεζονα και τον ελάσσονα τρόπο, προσπαθώντας να υποκαταστήσει την ένδεια της μελωδίας με την αρμονία και τη μετατροπία.² Με αυτόν τον τρόπο, η ευρωπαϊκή διατονικότητα επηρέασε τη μουσική παιδεία μας, και αυτή η επίδραση έχει ως αποτέλεσμα να εκτοπίζεται η ιερή μας μουσική ακόμα και από τις ίδιες τις εκκλησίες στην καθ' ημάς Ανατολή και να αντικαθίσταται από την ευρωπαϊκή μουσική. Η απώλεια της δημοτικής μουσικής αναπτύφευκτα επηρεάζει την εκκλησιαστική μουσική. Το θεμέλιό τους, η διατονικότητα, είναι κοινό. Στο βάθος, είναι ίδιες. Η ειδοποιός διαφορά τους συνίσταται, όσον αφορά το φυθμακό σύστημα και το γενικό ήθος, στο ότι το ιερό μέλος περιέχεται στα δρια των κανόνων τους οποίους επιβάλλει η σοβαρότητα που αρμόζει στο εκκλησιαστικό ύφος, ενώ το δημοτικό τραγούδι κινείται πιο ελεύθερα. Η δημοτική μουσική, που πάντοτε συνήρπαζε το αυτί του λαού, άσκησε μεγαλύτερη επίδραση στη μουσική παιδεία του, απ' ό,τι η εκκλησιαστική μουσική. Οι ευρωπαϊκές και οι νεωτερικές μελωδίες υπερίσχυσαν των ιερών ύμνων, μας αρέσουν και υπάρχουν σήμερα άνθρωποι που αποφεύγουν την εκκλησία από φόβο μήπως το νευρικό τους σύστημα υποστεί βλάβη από τα ίδια εκείνα μέλη που έφερναν τέψη και ανάταση στους πατεράδες τους. Η εκκλησιαστική μουσική αφέθηκε να καταπέσει σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην μπορεί να ανορθωθεί, ούτε με φιλολογικές έρευνες ούτε με ιστορικές μελέτες. Οι μαθηματικοί και επιστημονικοί υπολογισμοί, παρότι δεν πρέπει να παραμελούνται, δεν αρκούν αυτοί καθ' εαυτούς για την αποκατάστασή της. Πρέπει να καταβληθούν προσπάθειες πιο έμπρακτες για να διασωθεί η παράδοση που διατηρήθηκε έως τις ημέρες μας αλλά τώρα τείνει να χαθεί. Αν δεν σπεύσουμε, το εκκλησιαστικό μέλος θα χαθεί για πάντα. Υστερα από λίγα χρόνια, θα το αφομοιώσει η ευρωπαϊκή διατονική, και το μόνο που η επιστήμη, η αρχαιολογία και η φιλολογία θα αποκαταστήσουν, θα είναι ένα σχήμα αδριστο και στερημένο κάθε μουσικής αξίας. Αυτό ακριβώς συνέβη με την εκκλησιαστική μουσική των Ευρωπαίων, το «αυθεντικό γρηγοριανό μέλος». Διατήρησε μεν τη μουσική ονομασία των κυρίων και πλαγίων ήχων, η τονικότητά των όμως κατάντησε ένα με τη διατονικότητα. Η κύρια διαφορά μεταξύ των ήχων έγκειται στην τονική βάση του μέλους. Είναι γνωστό ότι το σύστημα αυτό το νιοθέτησαν οι Ρώσοι, οι οποίοι πίστευαν

ειλικρινά δτι δεν έκαναν τίποτε άλλο από το να συστηματοποιούν την ασυνάρτητη, όπως λένε, μουσική που έλαβαν από μας. Παρακινούμενος από αυτές τις σκέψεις, προχώρησα στην τονιαία διακρίβωση των φθόγγων της ιερής μουσικής. Βοηθός στην προσπάθεια αυτή στάθηκε η παιδιόθεν εξάσκηση και η εξοικείωση της ακοής μου, και όσα γνωρίζω για το ευφραπέο σύστημα. Επωφελήθηκα επίσης από την πρόθυμη συνδρομή και τις πρακτικές και αφέλιμες συμβουλές ορισμένων έμπειρων ψαλτών. Επειδή στερούμεθα ενός κατάλληλου οργάνου που να αναπαράγει σταθερά τις διαιρέσεις του τόνου, διαίρεσα πάνω στην κιθάρα, με κάθε δυνατή ακρίβεια, τα διαστήματα του ημιτόνου σε τεταρτημόρια. Επιπλέον, ύστερα από μακροχρόνιες μελέτες και επανειλημένες δοκιμές, προσδιόρισα τα διαστήματα της ιερής μουσικής, έχοντας ως γνώμονα την προσαναφερθείσα διαίρεση για κάθε ήχο. Ως πρώτο αποτέλεσμα αυτών των δοκιμών, είχα την ικανοποίηση να πληροφορηθώ πως ονομαστοί μουσικοδιδάσκαλοι, στην ακουστική κρίση των οποίων είχα υποβάλει μέλη σημειωμένα με αυτόν τον τρόπο πάνω στην κιθάρα, δήλωσαν δτι τα διαστήματα των φθόγγων εκτελούνται πιστά σε όλους τους ήχους, μη εξαιρουμένου του δευτέρου, ο οποίος θεωρείται ο πλέον ακανθώδης.

Με χαρά ανταποκρίνομαι στην ευχή που διατύπωσες να συνοψίσω, όσο είναι δυνατόν, τα πορίσματα των μελετών μου, με την ελπίδα το έργο μου –με τη φωτισμένη βοήθειά σου και του σοφού ψάλτη Γεωργίου Βιολάκη– να ενθαρρύνει άλλους ικανότερους από μένα να προχωρήσουν περαιτέρω αυτές τις ενδιαφέρουσες έρευνες. Προβλέπω δτι θα δεχθώ επιθέσεις και από τις δύο πλευρές. Από τους μεν, διότι θέλω να τροποποιήσω το υπάρχον σύστημα, και από τους δε, επειδή προσπαθώ να αναστήσω ένα πτώμα, μια μουσική που χάνεται και την οποία καταδικάζει το πνεύμα της προόδου και του νέου πολιτισμού. Στους πρώτους θα αντιτάξω πως ο νεωτερισμός μου ως προς τη μορφή συντελεί στη διαφύλαξη της παραδόσεως ως προς την ουσία, που αποτελεί, αυτή καθ' εαυτήν, τη μέριμνά τους. Μια τέχνη που εδώ και δεκαεννέα αιώνες έχει αφιερωθεί στη θεία λατρεία μέσα στην Εκκλησία μας, και συνδέεται με την πιο έξοχη ποίηση, δηλαδή την ιερή μας υμνογραφία, είναι άξια όλου του σεβασμού και όλης της αγάπης. Όμως το αρχαίο σύστημα που μας μύησε σε αυτή την τέχνη το έχουμε χάσει, αλλά και την παράδοση που βαθμηδόν σημάνει, κινδυνεύουμε να τη χάσουμε αν δεν επαγρυπνούμε. Πρέπει να βρεθεί τρόπος για να αποτυπωθεί η παράδοση. Ιδού η προσπάθειά μου. Σκοπός μου είναι να προσδιορίσω όσα οι τρεις διδάσκαλοι άφησαν σε αιριστία, εξοιβελίζοντας επίσης τα λάθη που αυθαίρετα περιέλαβαν στις θεωρίες τους. Οι άνθρωποι αυτοί, κινούμενοι από ξήλο για την ιερή μουσική, εργάστηκαν ευσυνείδητα και μας παρέδωσαν έργο μεγάλης αξίας. Κι όμως έκαναν το σφάλμα, επιδιώκοντας να αναλύσουν τον τόνο, να παραπλανηθούν μέσα σε μαθηματικούς υπολογισμούς και παραδοξολογίες, αντί να νιοθετήσουν, ως αλάνθαστο κανόνα, ένα δργανό που προσδιορίζει

τον τόνο. Τέτοιο όργανο μου φαίνεται απολύτως αναγκαίο για την εφαρμογή του συστήματος που προτείνω, και συνακόλουθα επιθυμώ να υιοθετηθεί ένα πνευστό όργανο το οποίο επενδησε προ εικοσαετίας ο Γάλλος ακαδημαϊκός Vincent,³ και το οποίο διαιρεί τους τόνους σε τεταρτημόρια. Το όργανο αυτό χρησιμοποιήθηκε πριν από λίγα χρόνια για την απόδοση μερικών μελών τής κλασικής αρχαιότητας. Όμως, καθώς η μουσική σύνθεση βασίστηκε σε μαθηματική θεωρία και όχι στη γνώση της πρόξενης, και καθώς οι εκτελεστές της δεν ήσαν εξουκειωμένοι με τα λεπτά διαστήματα των φθόγγων, η προσπάθεια απέτυχε και δεν επανελήφθη. Το όργανο αυτό οφείλει να υιοθετηθεί στη διδασκαλία της ιερής μουσικής. Ανεξάρτητα από το θέμα της καταγωγής και της συγγένειας αυτής της μουσικής με εκείνη των αρχαίων Ελλήνων –θέμα που ερευνούν διάσημοι λόγιοι–, θα πρότεινα να ονομαστεί αυτό το όργανο Ολύμπιον, επειδή πρώτος ο Όλυμπος διαιρεσε τον τόνο σε τεταρτημόρια και εφήρμοσε αυτή τη διαιρεση πάνω σ' ένα όργανο λίγο πριν από την εποχή του Περικλή. (Γιατί δεν το ονομάζουμε Όργανο Vincent, ώστε να καθιερωθεί το όνομα του εφευρέτη του;) Ορισμένοι μουσικοδιάσκαλοι θεωρούν τη διαιρεση σε τεταρτημόρια ανεπαρκή, διότι αποκλείει τη διαιρεση σε τριτημόρια, στην οποία αναφέρονται οι μουσικοί της αρχαιότητας. Ισχυρίζονται πως η διαιρεση αυτή εκτελείται έως τις ημέρες μας πάνω στην πανδούρα (τον ταμπουρά), που ως γνωστόν υποδιαιρεί τον τόνο σε τριτημόρια στο πρώτο τετράχορδο. Από θεωρητική άποψη, αποδέχομαι πως η διαιρεση σε τεταρτημόρια είναι όντως ανεπαρκής. Θεωρώ όμως, από πρακτική άποψη, ότι επαρκεί για τη σωστή απόδοση των μελών, επειδή το έργο μας βασίζεται και στην πράξη και στην παραδοση. Δεν είναι φρόνιμο να διεισδύσουμε σε θεωρίες που αγνοούμε μέχρι τίνος βαθμού είναι δυνατόν να εφαρμόζονται στα μέλη μας. Ακόμη και αν οι υποδιαιρέσεις του ταμπουρά είναι ικανές να αποδίδουν τα διαστήματα που το αυτή διακρίνει σε έναν από τους ήχους μας –πράγμα που αποδέχομαι εν μέρει μονάχα και με πολλή επιφύλαξη–, πιστεύω ότι είναι φρόνιμο να θυσιάζουμε ένα μέρος για να διασώσουμε το σύνολο. Επομένως, δεν θα αναφερθώ άλλο στο τριτημόριο. Μετά την ανάλυση της μελωδίας των ελαχίστων φωνητικών διαστημάτων, έπρεπε να εφευρεθεί καινούργια γραφή που να εκφράζει κάθε φθόγγο ξεχωριστά και με πάγιο τρόπο. Αποδέχθηκα τη γραφή που έχει διαδοθεί σε όλη την Ευρώπη, σύμφωνα με την οποία κάθε φθόγγος έχει μια απόλυτη φωνητική και χρονική αξία και η οποία, με τη βοήθεια ορισμένων καινούργιων συμβατικών σημαδιών, επαρκεί για τη μεταγραφή των μελών μας. Η δική μου σημαδογραφία στοιχειοθετεί ένα ανεπαρκές σύστημα, στο οποίο τα σημάδια έχουν μόνο σχετική αξία, και τα τονιαία διαστήματα δεν παρασημαίνονται καθόλου, ούτως ώστε οφείλει ο ψάλτης, όπως προαναφέραμε, να γνωρίζει όλη τη μελωδία από στήθους και να εκτελεί φωνητικά διαστήματα που δεν είναι καθόλου παρασημασμένα. Δεν θα ήταν δύσκολο να επινοηθεί καινούργια γραφή πιο αριμόζουσα στο τροποποιημένο σύ-

σημα, αλλά τι το σφέλος αφού υπάρχει ένα πλήρες σύστημα που καλύπτει τις ανάγκες της νέας μεθόδου; Επιπλέον, το ευρωπαϊκό γραφικό σύστημα έχει το προτέροιμα να καθιστά τη μουσική μας εύληπτη και ευπρόσδικη στους Ευρωπαίους επιστήμονες, οι οποίοι τη μελετούν και παιδεύονται με τις κενές θεωρίες που παραγεμέζουν τα βιβλία μας. Η γραφή με την οποία είναι εξοικειωμένοι θα τους χρησιμεύσει ως σταθερή αφετηρία, βάσει της οποίας θα δύνανται να ανυψωθούν στο χώρο της θεωρίας. Με αυτόν τον τρόπο, ο διακεκριμένος φιλόλογος (W. Christius) από το Μόναχο, σε συνεργασία με τον γνωστό στην Ελλάδα λόγιο κ. Μ. Παρανίκα, έλαβε ως βάση για πολύ σημαντικές μελέτες τις τομές των στίχων στα διάφορα δημοτικά άσματα, ιδίως τους κανόνες που ακολουθούν το ρυθμό της μελωδίας χωρίς πάντα να συνάδουν με το νόημα του άσματος και συχνά το παραμορφώνουν. Το βιβλίο του Christius, *Anthologia Graecae Carminum Christianorum*,⁴ κίνησε την προσοχή του φιλολογικού κόσμου και κατάγασε το σκοτεινό θέμα των μέτρων της αρχαίας λυρικής ποίησης. Πιθανόν να απατώμαι ως προς τις ιδιαιτερότητες της αντιλήψεως και της εκτιμήσεως των φωνητικών διαστημάτων τα οποία διέσωσε η παράδοση. Η απόφαση ανήκει στους πλέον επιφανείς μουσικοδιδασκάλους μας. Ωστόσο, είμαι πεπεισμένος ότι τα θεμέλια που θέτω είναι εν γένει στέρεα και ότι η αρχή πάνω στην οποία αξιώνω να κτιστεί το οικοδόμημα θα τύχει της αποδοχής των αριμοδών που επιθυμούν να διασωθεί η εκκλησιαστική μουσική όσο είναι ακόμα καιρός.

Θεωρώ καθήκον μου να σου διαβιβάσω μερικά αποσπάσματα από τα πολύτιμα γράμματα τα οποία εναρεστήθηκε να μου στείλει κατ' επανάληψη ο διακεκριμένος ξηλωτής φιλέλληνας κ. Bourgault-Ducoudray.⁵ Απεσταλμένος στην ανατολή εκ μέρους της γαλλικής κυβερνήσεως για την καταγραφή των δημοτικών μελών και αισμάτων μας, ανταλήφθηκε ότι του ήταν ωφελιμότατο να στρέψει την προσοχή του και προς την εκκλησιαστική μουσική μας. Οι παρατηρήσεις του έχουν μεγάλη αξία. Στις 9 Μαΐου⁶ μου έγραψε τα εξής: «... Με χαροποιεί ιδιαίτερως η σκέψη πως εναρεστείσθε να μην αμελείτε τη μίηση μου στις ομορφιές της μουσικής σας. Χαίρομαι να μαθαίνω, και να γνωρίζω στους άλλους ότι είναι άγνωστο. Τίποτα μάλιστα δεν είναι περισσότερο άγνωστο στη Γαλλία από την ελληνική εκκλησιαστική μουσική. Γνωρίζετε ίνως ότι μόλις κυκλοφόρησε στη Γαλλία ένα σημαντικό βιβλίο αφιερωμένο στη μουσική των αρχαίων Ελλήνων.⁷ Ο συγγραφεύς του είναι ο κ. Gevaert,⁸ διάδοχος του Fetis⁹ στη διεύθυνση του Ωδείουν των Βριξελών. Δεν θα παραλείψω να σας γνωρίσω τις εντυπώσεις μου μετά την ανάγνωση του βιβλίου, το οποίο πρέπει να έχει μεγάλο ενδιαφέρον, λόγω του ότι ο πονήσας είναι διακεκριμένος σοφός. Ανυπομονώ να δοκιμάσω το αποτέλεσμα των ιερών μελών σας πάνω στο πνευστό όργανο με τεταρτημόρια. Ενθυμείστε πόσο ζωηρή εντύπωση μου προκάλεσε το “Κύριε εκέκραξα” μελισμένο στον δεύτερο τίχο...». «Νάντη, 13 Ιουλίου 1875... Παραποτάρω ότι δεν λησμονήσατε την εξαίσια υπόσχεσή σας να μου γνωρίσετε τα πλέον αξιόλο-

γα δείγματα της μουσικής σας. Τα κομμάτια αυτά είναι τόσο ενδιαφέροντα, διότι η μουσική σας είναι εντελώς άγνωστη στη Γαλλία και δεν πρόκειται να μείνουν στο σκοτάδι. Δεν θα είμαι εγώ ο μόνος που θα ωφεληθεί από αυτά. Προτίθεμαι να εκδώσω όσο περισσότερα δυνατόν. Αρχισα να μελετώ τα δείγματα που μου δώσατε στη Χάλκη. Πιστεύω πως έκανα μερικές σημαντικές παρατηρήσεις σε σχέση με τις μελωδίες του πρώτου και του δεύτερου ήχου...» «Νανσύ, 29 Μαρτίου 1876: ... Οι μελέτες που επεχείρησα –και τις οποίες θα συνεχίσω γύρω από τη δημοτική μουσική σας, από τονική άποψη, είναι ωφελιμότατες διότι θα μου παρέχουν ένα πολύ πρακτικό πλεονέκτημα. Εννοώ ότι θα μου επιτρέψουν να εισαγάγω καινοτομίες στις μέλλουσες συνθέσεις μου, προσαρμόζοντας στη δυτική μουσική την τόσο καινούργια και πρωτοφανή αίσθηση την οποία προκαλεί η χρήση των ανατολικών ήχων σας. Ως εκ τούτου, η εκκλησιαστική σας μουσική δεν πάνει να με ενδιαφέρει και διαπύρως εύχομαι να ευδοκιμήσουν τα σχέδιά σας. Εάν η γνώμη μου έχει κάποια αξία στα μάτια σας, θέλω να γνωρίζετε ότι η γνώμη αυτή είναι, καθόσον δυνατόν, θετική για τον τρόπο με τον οποίο βλέπετε το θέμα. Σας προτρέπω με όλη μου τη δύναμη να συνεχίσετε την πορεία που χαράξατε, δηλαδή να παγιώσετε, μέσω της γραφής, αφού θα τα έχετε ακούσει, τα διαστήματα που έως τις ημέρες μας έμειναν ασαφή. Πιστέψετε με, μην έχετε τόσους ενδοιασμούς ως προς το θέμα των τριτημορίων. Τους ενδοιασμούς σας τους κατανοώ, αλλά κάπι πρέπει να θυσιαστεί για να μη χαθεί το σύνολο. Δεν μπορείτε να σώσετε την εκκλησιαστική σας μουσική παρά μόνο υποτάσσοντάς τη σε κανόνες και το μόνο έμπρακτο μέσον είναι η καθιέρωση και ο καθορισμός της εκτελέσεως της στο πνευστό όργανο με τεταρτημόρια. Αν αναγνωριστεί αυτό το όργανο κατάλληλο να ικανοποιήσει την πλειονότητα, τότε υπάρχουν πολλές πιθανότητες να κερδίσετε την υποστήριξη όλων. Αν όμως απορριφθεί, χάνονται τα πάντα, θα επιστρέψετε στην αοριστία και την αυθαρεσία, στη μουσική ακαταστασία στην οποία καταδικάζει τον εαυτό της αυτή η απερίσκεπτη σχολή που αγνοεί την παροιμία που λέει: "Συν Αθηνά και χείρα κύνει". Δεν μπορώ παρά να επιμένω στο θέμα αυτό, το οποίο είναι, κατά τη γνώμη μου, κεφαλαιώδους σημασίας. Θα έπρεπε να δημοσιευθούν τα μέλη σας, μεταγραμμένα στην ευρωπαϊκή γραφή και επαληθευμένα μέσω του πνευστού οργάνου με τεταρτημόρια. Πρόκειται για τον μοναδικό τρόπο για να καλέσετε τους επιστήμονες όλων των χωρών σε ειλικρινή και γόνιμη συζήτηση. Φοβού τις γελοιές γνώμες διαφόρων πηγών και προελεύσεων. Μόλις καταστεί η μουσική σας γνωστή, θα κινήσει την προσοχή όλων. Με την ανάδειξή της, θα προσφέρετε ένα υλικό μεγίστης σημασίας για την επίλυση των πλέον ενδιαφέροντων προβλημάτων στο χώρο της μουσικής αρχαιολογίας. Η Ευρώπη θα ευγνωμονεί για τα φώτα σας και θα σας ανταποδώσει ίσως αυτό το καλό προσφέροντάς σας με τη σειρά της τα δικά της φώτα. Έχετε στα χέρια σας τη δικογραφία της υπόθεσης, που πρέπει να μελετηθεί εις το φως της ημέρας ώστε να

εκδικαστεί ορθά. Ρίξτε λοιπόν άπλετο φως στην υπόθεση και προκρίνετε απαραίτητως τα πλέον εντυπωσιακά κομμάτια για να προσάγουν μια επαρκή συζήτηση και ώστε από τις αντικρουόμενες απόψεις να προκύψει η αλήθεια...»

Θα επιχειρήσω τώρα μια σύντομη έκθεση του γραφικού συστήματος το οποίο προτείνω. Καταρχήν, οφείλω να παραπομπήσω ότι το σύνολο των μελωδημάτων που συγκροτούν την ιερή μουσική μας χρονολογείται προ αμνημονεύτων χρόνων και ότι δυστίκα αργότερα μελοποήθησαν καινούργιους ύμνους, από τον δέκατο έκτο αιώνα έως τις αρχές του αιώνα μας, άλλο τίποτα δεν έκαναν από το να οικοδομούν με τα ίδια υλικά και να συνταιριάζουν, με καινούργιους τρόπους, τις παλαιές μουσικές περιόδους. Όσοι απομακρύνθηκαν από αυτό αγνόησαν το ήθος της εθνικής μουσικής και την αλλοίωσαν με ξένα δανείσματα. Σημαίνει μήπως αυτό ότι η ιερή μας μουσική είναι ενδεής; Η πλούσια ασματολογία μας αποδεικνύει το αντίθετο. Ο πλούτος της έγκειται στη μεγάλη ποικιλία των ήχων, σύμφωνα με τους οποίους η μελωδία μετατλάσσεται και διαφοροποιείται επ' άπειρον. Υπό αυτό το πρόστιμα, υπερέχει κατά πολύ της ευρωπαϊκής μουσικής, η οποία θέτει έναν και μόνο ήχο στη διάθεση όλων των εμπνεύσεών της. Αναγνωρίζοντας αυτή την ένδεια, και ανίκανοι να κάνουν κάτι εντελώς καινούργιο, επειδή εξαντλήθηκαν όλοι οι δυνατοί τονικοί συνδυασμοί στο πλαίσιο του μείζονος και του ελάσσονος, οι Ευρωπαίοι συνθέτες επιδιώκουν τώρα να υιοθετήσουν τους ανατολικούς ήχους και ρυθμούς, αλλά μόνον από τονική άποψη. Όμως δεν επιμένω. Αυτό το ξήτημα το εξετάζουν επιστημονικά και σε υψηλότερο επίπεδο οι μεγάλοι μουσικοί της Δύσης. Όσον αφορά την αρμονία, είμαι της γνώμης ότι δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ στην ιερή μουσική. Ισως φανεί η άποψή μου αυτή υπερβολική, αλλά δεν θα κρύψω ότι θεωρώ την αρμονία ξένο στοιχείο σε μια μουσική αφιερωμένη στη λατρεία, διότι πρόσκειται για μια δύναμη που εντυπωσιάζει τις αισθήσεις. Από τη στιγμή που το μέλος, στο πλαίσιο της προσευχής, δεν είναι παρά ο ήχος των λέξεων μέσω των οποίων ο άνθρωπος δοξάζει τον Θεό, οφείλει να είναι απλό και να προστήλωνται το νου όσων προσεύχονται στο νόημα των ψαλλομένων. Αντίθετα, διεγείροντας τις αισθήσεις, η αρμονία αποσπά τον προσευχόδευτο από τους λογισμούς της προσευχής, αιχμαλωτίζει την προσοχή και προκαλεί συγκινήσεις όμοιες με εκείνες του θεάτρου και της συναυλίας. Κατ' εμέ σφάλλουν όσοι δηλώνουν ότι στην ιερή μουσική η αρμονία αντικαίνεται την ψυχή και το νου προς τον Θεό. Εν πάσῃ περιπτώσει, η αρμονία δεν υπάρχει σήμερα στην ιερή μουσική και δεν θα αναφερθώ σε αυτήν. Η εκκλησιαστική μουσική διαφέρει ουσιαστικά από την ευρωπαϊκή μουσική ως προς το ρυθμό, τη μελωδία και την απαγγελία. Θεωρώ αδύνατον ένας Ευρωπαίος μουσικός να κατανοήσει τη φύση του εκκλησιαστικού μας μέλους και να εκτιμήσει την αξία του, αν δεν απαλλαχθεί πρωτίστως από την επίδραση που η σύγχρονη τέχνη ασκεί σε αυτά τα τρία στοιχεία. Αυτή η τέχνη επιβάλλει νόμους που παρακαλούν την ελευθερία των συνθέτη ή του ψάλτη. Οι νόμοι αυτοί

εγκλωβίζουν την ελευθερία μέσα σ' ένα στενό ρυθμικό σύστημα, υποβάλλοντας το φθόγγο σε κανόνες αντίθετους με τη φύση του, μέσω μιας μονότονης και αμετάβλητης διαίρεσης της φωνητικής κλίμακας, και, τέλος, μέσω μιας απότομης και κομματιαστής εκφοράς των φθόγγων, αποκλείοντας τον πλούτο και την ηδύτητα που η ευλυγισία του ανθρώπινου λάρουγγα, του τελειώτερου δηλαδή των μουσικών οργάνων, προσδίδει στην απαγγελία. Χρειάζεται πολλή μελέτη και πολὺς χρόνος ώστε η ακοή να εξοικειωθεί με τα μέλη μας, τα οποία πρέπει να φαίνονται από πρώτη όποιη παράφωνα και άνευ αρμονίας και τονικότητας, σε έναν μουσικό αναθρεμμένο μέσα σε μια αμετάβλητη διατονικότητα και συνηθισμένο σε μια ευρωπαϊκή κλίμακα που διαιρείται σε δώδεκα μέρη και βαδίζει σύμφωνα με ακριβή ημιτόνια.

Α. Περί ρυθμού

Ο Ευρωπαϊκός μουσικός δεν διαιρέει κανένα ρυθμό στην εκκλησιαστική μας μουσική. Αν όντως η οποιαδήποτε μελωδία, ρυθμικά διαιρούμενη, οφείλει να περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο αριθμό μέτρων, και κάθε μέτρο να περιέχει ένα συγκεκριμένο αριθμό από νότες, πάντα ίδιο ή με αξία χρονικά καθορισμένη, τέτοιος ρυθμός δεν υπάρχει στην εκκλησιαστική μας μουσική. Παραμεριζω όλες τις παρατηρήσεις που μερικοί σοφοί διετύπωσαν γύρω από το ρυθμικό σύστημα της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Ορισμένα παραδείγματα θα καταστήσουν τη σκέψη μου σαφέστερη. Από ρυθμική όποιη, το εκκλησιαστικό μέλος διαιρείται σε δύο είδη, το ειρμολογικό και το στιχηραρικό (σε κάθε είδος ο ρυθμός κανονίζεται βάσει του τονισμού των λέξεων που απαρτίζουν το κείμενο, ή ακριβέστερα, κάθε λέξη συνδέεται με την άλλη ώστε η μία να στηρίζει την άλλη και να συγκροτούν μαζί την ενότητα μεταξύ της ποίησης και της ψυχής της, δηλαδή της μουσικής). Στο στιχηραρικό, ο μουσικός διαθέτει μεγαλύτερη ελευθερία για να πλατύνει ή να σμικρύνει το χρόνο της μελωδίας, συνταιριάζοντάς τον πάντοτε με τον τονισμό των λέξεων. Η ίδια στιχηραρική μελωδία δεν εφαρμόζεται ποτέ σε δύο διαφορετικά ποιήματα, εκτός αν και όλως τυχαίως συμπίπτει ο τονισμός των λέξεων στα δύο τροπάρια. Αντίθετα, ένα τροπάριο δύναται να μελοποιηθεί με ποικίλους τρόπους από διάφορους μουσικούς, ανάλογα με την ατομική ευαισθησία του καθενός. Το ειρμολογικό μέλος, τονιναντίον, περιορίζεται μέσα σε ρυθμικά όρια. Ο ειρμός είναι ένα τροπάριο θα έλεγα κανονιστικό που χρησιμεύει ως πρότυπο για τη σύνθεση μιας σειράς άλλων τροπαρίων. Αυτά οφείλονται να περιέχουν τον ίδιο αριθμό μουσικών φράσεων ή μέτρων και σε καθένα από αυτά τον ίδιο αριθμό φθόγγων, με την ίδια χρονική αξία, όπως στον ειρμό. Σε κάθε μέτρο διατηρείται επακριβώς ο ίδιος τονισμός και αν συμβεί ο αριθμός των συλλαβών να διαφέρει κάπως από τα αντίστοιχα μέτρα του προτύπου, αυτό δεν θεωρείται ρυθμική παράβαση εφόσον ο τόνος βρίσκεται στη θέση του. Πιστεύω επομένως ότι στη μεταγραφή των ιερών μελω-

δημάτων, η διαίρεση των στιχηραρικών μελών σε μέτρα δεν έχει λόγο υπάρξεως. Ωστόσο, καλό είναι να διατηρηθεί το σύστημα των μέτρων, όχι τόσο για το ρυθμό παρά για τη μελωδία, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Στην περίπτωση όμως των ειρμολογικών μελών, θεωρώ απολύτως αναγκαία τη διαίρεσή τους με διαστολές, διότι δείχνει με πρακτικό και ευχερή τρόπο το ρυθμό και την προσωδία όλων των τροπαρίων που προσαρμόζονται σ' έναν ειρμό. Δεν πιστεύω πως νεωτερίζω υιοθετώντας αυτή τη διαίρεση, διότι πρόκειται για την πιστή εφαρμογή της στιξεως της ιερής ασματογραφίας, στην οποία το κείμενο όλων των τροπαρίων και κυρίως των ειρμολογικών τροπαρίων διαιρείται με κόρματα, σε ρυθμικές φράσεις και περιόδους. Σε ορισμένες περιπτώσεις, απαντούν διάφορα σημεία στιξεως που αλλοιώνουν το νόημα του κειμένου, διότι αφορούν μόνο το ρυθμό και τοποθετούνται αποκλειστικά για τη διευκόλυνση των ψαλμαδών. Είπα ότι οι ρυθμικές φράσεις ενός τροπαρίου διαιρέονται μεταξύ τους ως προς το σύστημα. Και όμως, απαντούν πολλές μελωδίες οι οποίες δύνανται να διαιρούνται –ή μάλλον διαιρούνται φυσικώ τω τρόπω— σε τέλεια ίσα μέτρα. Εξάλλου, ορισμένες από αυτές τις μελωδίες μάς παρέχουν τέλεια παραδείγματα των κανόνων του ρυθμού της σύγχρονης μουσικής τέχνης. Αυτές οι μελωδίες είναι αναμφίβολα οι παλαιότερες. Εδώ έγκειται, κατ' εμέ, η μεγάλη υπεροχή τού ρυθμικού συστήματος της ιερής μας μουσικής, διότι εμπεριέχει τους κανόνες της βασικής σύγχρονης ρυθμικής, αλλά επιπλέον διαθέτει μια μεγάλη ποικιλία σχεδόν άγνωστη έως τις ημέρες μας. Τα προβλήματα που συνδέονται με τη μετρική, την προσωδία και το ρυθμό της αρχαίας ελληνικής ποίησης θα μπορούσαν να επιλυθούν ευκολότερα εάν είχαμε τη δυνατότητα να δανειστούμε από την παράδοση ορισμένους ρυθμικούς κανόνες, αντικαθιστώντας με αυτόν τον τρόπο τις αδριστες θεωρίες που συνεχώς διατυπώνονται.

Β. Περί μέλους

Στην εκκλησιαστική μουσική, ο τόνος διαιρείται όχι μόνο σε ημιτόνια, όπως στο καινούργιο ευρωπαϊκό σύστημα, αλλά επίσης σε τεταρτημόρια. Επομένως, μια πλήρης διατασών διαιρείται όχι σε δώδεκα αλλά σε είκοσι τέσσερα ίσα τμήματα. Προχωρώντας από μια συγκεκριμένη νότα προς την επομένη, ο Ευρωπαίος μουσικός δεν μπορεί να αλλάξει τη φωνή λιγότερο από ένα ημιτόνιο και περισσότερο από τρία τεταρτημόρια. Αυτό σημαίνει ότι, γι' αυτόν, υπάρχουν μόνο τρία σημεία για τα διαστήματα ανάμεσα σε μια νότα και την επομένη: το ημιτόνιο, ο τόνος και το τριημιτόνιο. Στην εκκλησιαστική μας μουσική, προχωρώντας από ένα φθόγγο προς τον επόμενο, ο μουσικός μπορεί να αλλάξει τη φωνή από ένα τεταρτημόριο επί το έλασσον, έως επτά τεταρτημόρια επί το πλέον. Υπάρχουν επτά σημεία για τα διαστήματα ανάμεσα σε δύο φθόγγους: το τεταρτημόριο, το ημιτόνιο, τα τρία τεταρτημόρια, ο τόνος, το πεντάκις τεταρτημόριο, το εξάκις τεταρτημόριο και το επτάκις τεταρτημόριο. Από τη διαφορετική χρήση

αυτών των διαστημάτων συνάγονται τρία μελωδικά γένη, το διατονικό, το χρωματικό και το εναρμόνιο, καθώς και οκτώ διαφορετικοί τρόποι ή ήχοι (τέσσερις κύριοι και τέσσερις πλάγιοι). Οφελώ άμας να ομολογήσω πως δεν κατόρθωσα ποτέ να σχηματίσω μια σαφή ιδέα ως προς τα γένη, ούτε μέσω των υπαρχουσιών θεωριών ούτε μέσω των εξηγήσεων των αρμοδιοτέρων μουσικοδιδασκάλων. Δεν καταλαβαίνω το λόγο και τον τρόπο βάσει των οποίων οι μουσικοί μας ταξινομούν στο ίδιο γένος –το διατονικό– τον πρώτο ήχο, τον πλάγιο του πρώτου, τον τέταρτο και τον πλάγιο του τετάρτου, καθώς και σε άλλο γένος –το εναρμόνιο–, τον τρίτο ήχο και τον πλάγιο του τρίτου ή βαρύ, αφήνοντας στο χρωματικό γένος των δευτερο ήχο και τον πλάγιο του δευτέρου. Οι αμφιβολίες μου θα γίνουν κατανοητές όταν θα κάνω λόγο αργότερα για το θέμα της διαφορετικής χρήσης των μουσικών διαστημάτων σε ήχους που κατατάσσονται στο ίδιο γένος. Με άλλα λόγια, αγνοώ τι σημαίνει γένος και πιστεύω ότι η σημασία των τριών τούτων λέξεων –διατονικού, χρωματικού και εναρμόνιου– χάθηκε εντελώς ή μεταλλάχθηκε, όπως στη σύγχρονη ευρωπαϊκή μουσική, καταντώντας μια απλή ονομασία άνευ νοήματος. Εξάλλου, η άγνοιά μου δεν επηρεάζει το υπόλοιπο της εργασίας μου. Την εικλησιαστική μουσική διακρίνει μια ιδιότητα η οποία, από θεωρητική άποψη, διέλαθε της προσοχής των μουσικοδιδασκάλων μας, μολονότι εφαρμόζεται επί μονίμου βάσεως. Αναφέρομαι εδώ σε ένα είδος έλξεως στην οποία υπόκειται ο τόνος. Κάθε ήχος έχει αυτό που αποκαλούμε δεσπόζοντες φθόγγους, δύο ή τρεις. Αυτοί παραμένουν σταθεροί και οι ίδιοι καθ' όλη τη διάρκεια της μελωδίας, ενώ όλοι οι άλλοι υπόκεινται σε αυτόν το νόμο της έλξεως σύμφωνα με τον οποίο ο επόμενος φθόγγος ελκύει τον προηγούμενό του και τον μετακινεί υψηλότερα ή χαμηλότερα (χατά ένα τεταρτημόριο). Ως παράδειγμα αυτού του φαινομένου, αναφέρω την ακόλουθη μουσική φράση ενός σταχηραρικού μέλους, στην οποία ο φθόγγος φα,¹⁰ τοποθετημένος ανάμεσα στους δεσπόζοντες φθόγγους μι και σολ, υπόκειται σε μια συνεχή έλξη.

Moderato

Αυτή η ιδιότητα των φθόγγων είναι τόσο προφανής για εκείνον που ακούει με προσσοχή, ώστε μου φαίνεται παράξενο που δεν ενσωματώθηκε στη θεωρία ως ουσιώδης προϋπόθεση της τέχνης. Ωστόσο, τη διαφύλαξε η παράδοση και είναι τόσο αισθητή στην ακοή που δεν την εκτελούν μόνο οι καλύτεροι μουσικοδιδάσκαλοι, αλλά ακόμα οι ερασιτέχνες. Αυτή η ακουστική συνήθεια, την οποία αποκτά κανείς παιδιόθεν και που του γίνεται δεύτερη φύση, απωθεί το απότομο πέρασμα από ένα φθόγγο στον άλλο και θεωρώντας τους δεσπόζοντες φθόγ-

γους ως σταθερά σημεία, χρησιμοποιεί τους υπόλοιπους φθόγγους ως κινούμενες γέφυρες πάνω στις οποίες η μελωδία μεταβαίνει από το ένα σημείο στο άλλο. Η έλξη εκτελείται αυθόρυμητα, άκοπα και φυσιολογικά, σχεδόν εν αγνοία του ψάλτη, και προσδίδει στη μελωδία ένα είδος διακυμάνσεως που αποτελεί έναν από τους ιδιωματικούς χαρακτήρες της. Προτού αναφερθώ στους οκτώ ήχους, οφείλω να σημειώσω μερικά σημάδια που αναγκάστηκα να υιοθετήσω για τη σήμανση της διαίρεσης του τόνου σε τεταρτημόρια. Αυτά τα σημάδια είναι τα ακόλουθα: η ημιδίεση (+), η υπερδίεση (#), η ημιύφεση (¢) και η υπερύφεση (¢ ¢).¹¹ Με την ημιδίεση, εννοώ την εκτέλεση του τόνου υψηλότερα κατά ένα τεταρτημόριο, και με την υπερδίεση κατά ένα τριτεταρημόριο (11). Π.χ., ο φα με ημιδίεση τοποθετείται ακριβώς μεταξύ του φυσικού φα και του φα με δίεση. Το αντίθετο ισχύει για την ημιύφεση και την υπερύφεση. Η εισαγωγή αυτών των συμβατικών σημαδιών στην ευρωπαϊκή μουσική γραφή αρκεί, κατά τη γνώμη μου, για την ακριβή απόδοση των εκκλησιαστικών μας μελών, όπως τα κατανοώ. Τα σημάδια αυτά θα προστεθούν στη δίεση (#) και στην ύφεση (¢) του ευρωπαϊκού συστήματος και θα χρησιμοποιηθούν είτε σαν οπλισμός είτε σαν τυχαίες αλλοιώσεις. Δεν αναφέρομαι στα δύο σημάδια × και ¶ διότι τα θεωρώ εντελώς άχρηστα. Το ίσον είναι η τονική βάση του κάθε ήχου. Όσοι δεν έχουν εμβαθύνει στο ήθος της ιερής μελωδίας δεν ανέχονται το συνεχές ίσον ως αρμονικό στοιχείο. Κατά τη γνώμη μου, πιστεύω πως στην εκτέλεση ορισμένων μεταβατικών μουσικών περιόδων, το ίσον είναι απαραίτητο καθ' όλη τη διάρκεια της μελωδίας, ακολουθώντας φυσικά τις μεταβολές των ήχων. Χωρίς αυτή τη συνοδεία, τα διαστήματα και οι τονιάριες υποδιαιρέσεις δεν θα είχαν καμία σχετική αξία, διότι το μέλος ακολουθεί πάντα την ίδια γραμμή ώσπου να μεταβληθεί σε άλλον ήχο, αντί να διαιρείται, όπως εκείνο των Ευρωπαίων, σε όντως θαυμάσιες και ευχάριστες αρμονίες, οι οποίες όμως αλλάζουν σε κάθε περίοδο, σε κάθε κόμμα και συχνά μάλιστα σε κάθε φθόγγο. Εξάλλου, στόχος μου δεν είναι η εισαγωγή καινούργιων αρμονικών ή μελωδικών νόμων. Μόνη μου πρόθεση είναι να αποτυπώσω, με κάθε δυνατή ακρίβεια, τα ήδη υφιστάμενα. Το ίσον υπάρχει, η σημασία του στη μουσική είναι μεγάλη, και χρίνω καλό να σημειώνεται στην αρχή της κάθε μελωδίας, εντός παρενθέσεων, καθώς και στη μέση, κάθε φορά που αλλάζει. Οι μουσικοδιδάσκαλοι έχουν πρόσφατα σχηματίσει κλίμακες για τον καθέναν από τους οκτώ ήχους. Θεωρώ αυτό το έργο άσκοπο. Οι αρχαίοι μουσικοί αγνοούσαν αυτή τη θεωρία. Φαινομενικά, έχει το πλεονέκτημα να προσαρμόζει την τέχνη μας στο ευρωπαϊκό μουσικό σύστημα με ένα σύμμετρο καθορισμό των φθόγγων. Δεν εφαρμόζεται όμως σχεδόν ποτέ, διότι καμία εκκλησιαστική μελωδία, ακόμη και αν δεν αλλάζει ήχο, δεν ακολουθεί τα τονιαία διαστήματα όπως αυτά είναι καθορισμένα στο πλαίσιο της διαπασών. Το παλαιό σύστημα γνώριζε μόνο τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα, πράγμα που σημαίνει ότι ένα μέρος του ήχου περιλαμβανόταν σε τέσσερις ή

πέντε φθόγγους, και όταν τους υπερέβαινε, είτε υψηλότερα είτε χαμηλότερα, εισερχόταν σ' έναν άλλο ήχο. Η μάλλον τίποτα δεν δείχνει πως υπήρχε μια γενική τονικότητα πέρα από το τετράχορδο ή το πεντάχορδο. Εξάλλου, η διαφορά μεταξύ των μουσικοδιδασκάλων σε διαφορά τις τονιαίες διαιρέσεις υπό μια πλήρη διαπασών δεν ευνοεί πολύ τη διασαφήνιση αυτού του τόσο σκοτεινού τομέα της μουσικής μας. Επομένως, θεωρώ προτιμότερο, στη γραπτή ανάλυση του κάθε ήχου να σημειώνονται πρώτιστα τα φθογγικά σημάδια σύμφωνα με την ευρωπαϊκή μουσική γραφή, και ύστερα το ίσον, δηλαδή η τονική βάση του ήχου, και στη θέση της κλίμακος, το απήχημα του κάθε ήχου, το οποίο εκφράζει ταυτόχρονα, από την αρχή, το γενικό ήθος του και τη γραμμή που ακολουθεί. Υπάρχει μια στενή συγγένεια μεταξύ του κυρίου ήχου και του πλαγίου του. Αυτό αποδεικνύεται περίτερα, εκ πρώτης όψεως, όχι μόνον εξαιτίας των κοινών αλλοιώσεων και μελικών θέσεων, αλλά πολύ περισσότερο ακόμα λόγω της μελαδικής ομοιότητας. Ωστόσο, ομολογώ πως δεν κατόρθωσα να διακρίνω παρόμοια συνάφεια μεταξύ του τρίτου ήχου και του πλαγίου του, του βαρέος, που ξεκινά από το φθόγγο σι, διότι όχι μόνον οι αρκτικές μαρτυρίες διαφέρουν, αλλά και οι μελαδίες τους είναι εντελώς διαφορετικές. Αποδίδω αυτή την ανομοιότητα σε μια παλαιά αιτία, δηλαδή στην αλλοιώση της έννοιας του γένους, όπως είπα ανωτέρω, και θεωρώ περιττό να επιμείνω σε αυτό. Η τεχνική έρευνα και η ξέταση των αναλογιών όλων των ήχων αξέζει να μελετηθεί σοβαρά. Μια ανάλυση όμως που απαιτεί βαθιές γνώσεις θα ξεπερνούσε το σκοπό αυτής της εισαγωγής. Η πράξη και τα παραδείγματα επαρχούν για να γίνουν αυτές οι αναλογίες αντιληπτές. Περιορίζομαι στην έκθεση μιας σύντομης γενικής θεωρίας. Η βάση του κάθε ήχου σημειώνεται, όχι τυχαίως και αυθαιρέτως, αλλά όπως περιέχεται στα θεωρητικά βιβλία. Παραδείγματος χάρη, σταν ψάλλουμε στον πρώτο ήχο, με βάση τον ρε, και θέλουμε να μεταβούμε στον τρίτο, πρέπει να λάβουμε τον φα ως βάση. Σε μια τέτοια κατάταξη των τονικών βάσεων του κάθε ήχου, η οποία εκτελείται με τρόπο φυσικό και άκοπο, η αναλογία των ήχων προκύπτει από μια πρωταρχική αιτία, την 5η ντο-σολ. Ενώ όλοι οι υπόλοιποι φθόγγοι υφίστανται αλλοιώσεις –είτε οιζικές, διότι είναι σημειωμένες στην αρκτική μαρτυρία, είτε συμπτωματικές, λόγω του νόμου της έλξεως–, εκείνοι οι δύο φθόγγοι παραφένουν πάντοτε αμετάβλητο. Και μολονότι τυχαίνει ο σολ να έλκεται από τον προηγούμενο φα, στην παπαδική μελαδία του πρώτου ήχου, το οποίο έχει δεσπόζοντες φθόγγους τους ρε και φα, πιστεύω πως πρόκειται για μια εξάρεση στον προαναφερθέντα νόμο που θέλει την 5η ντο-σολ πάντα αμετάβλητη, και αμφιβάλλω αν αντό το μέλος ανήκει στην παλαιά εκκλησιαστική μουσική. Διερωτώμαι μάλιστα μήπως πρόκειται για μια καινοτομία των πλέον μεταγενέστερων μουσικών, οι οποίοι τυχαίνει να αναμειγνύουν ορισμένες ξενότροπες γραμμές στο πάντα σοβαρό εκκλησιαστικό μέλος. Το πιστεύω τοπούτω μάλλον που αυτός ο πρώτος ήχος είναι γνωστός, στη λαϊκή μας παράδοση,

με την τουρκική ονομασία Οσμάν Μπέι Σεμπάνι. Από αποψη μελωδική και ωθητική, η ιερή υμνωδία διαχρίνεται σε ειρημολογικά και στιχηραρικά μέλη. Αμφοτερά τα μέλη διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τη γραμμή που το καθένα ακολουθεί. Αυτό σημαίνει ότι ενώ έχουν τα ίδια τονιαία διαστήματα και την ίδια βάση σε μερικούς ήχους, απαρτίζονται δύμας από διαφορετικούς φθόγγους. Υπάρχουν δύο ειδών ειρημολογικά μέλη, το σύντομο και το αργό: στο στιχηραρικό μέλος, διακρίνονται το σύντομο, το αργό –όπως οι μεγάλες δοξολογίες–, το παπαδικό (που περιλαμβάνει τους Χερούβικους ύμνους, τα Κοινωνικά) και άλλα περόμοια αργά μέλη, και τέλος το καλοφωνικό που αντιστοιχεί στη φαντασία των Ευρωπαίων, επειδή αφήνει μεγαλύτερη ελευθερία στο μουσουργό και δεν είναι τελείως υποταγμένο στους αυστηρούς κανόνες της μελουργίας, τους οποίους επιβάλλει η σεμνοπρέπεια του ιερού μέλους. Εκλαμβάνοντας ως βάση ολόκληρου του συστήματος της οκταχήτας το αμετάβλητο και μαθηματικά ακριβές πεντάχορδο ντο-σολ, προβαίνω στον προσδιορισμό των τονιαίων διαστημάτων του κάθε ήχου. Ο πρώτος ήχος περιέχεται κυρίως και βασικώς στην εξής 5η:



Υπερβαίνοντας αυτά τα όρια, είτε στην ανάβαση είτε στην κατάβαση, δεν υπάρχουν άλλα σημάδια τονικότητας, διότι μεταβάλλεται σε άλλον ήχο, γενικά τον πλάγιο του. Έχει δεσπόζοντες φθόγγους τους όμως και φα στο στιχηραρικό, και τους όμως και σολ στο ειρημολογικό, όπου η μελωδία περιστρέφεται στον σολ. Στην ανάβαση, ο φθόγγος μι είναι φυσικός, αλλά στην κατάβαση έλκεται από τον όμως. Ο δεύτερος ήχος περιέχεται κυρίως στην εξής 5η:



Υπερβαίνοντας αυτή την 5η μεταβαίνει κυρίως στον πλάγιο του. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι μι και σολ. Ο φθόγγος φα έλκεται συνεχώς, όπως εμφαίνεται, αλλά και ο όμως οσάκις προστίθεται ως προσλαμβανόμενος, έλκεται από τον μι και βρύσκεται υψηλέμενος κατά μία ημιδιέση. Αυτόν τον ήχο θεωρούν οι μουσικοί μας ανώμαλο και δυσχερέστιατο. Δεν είναι δύμας ο χώρος εδώ να τον εξετάσω λεπτομερώς. Ο Ευρωπαίος μουσικός είναι ανίκανος να εξοικειωθεί με αυτόν τον ήχο παρά μόνο με παραδείγματα πιστά μεταγεγραμμένα. Στα θεωρητικά εγχειρίδιά μας, το διάστημα σολ-σι έχει λόγο αριθμητικό 19/68. Κατά τη γνώμη μου, ο λόγος είναι ακριβώς 8/24, δηλαδή μία ολόκληρη τρίτη μείζων. Φαίνεται πως κάποια κακή συνήθεια στην απαγγελία, ή ίσως η ασυνείδητη εκτέλεση της έλξεως, οδήγησε στον λανθασμένο προσδιορισμό αυτού του διαστήματος. Η συγγένεια του

δευτέρου ήχου με τον πλάγιο του είναι τόσο στενή ώστε ο ειρμολογικός χρησιμοποιεί τα διαστήματα του πλαγίου του, διατηρώντας μονάχα τη βάση του. Αντίστροφα, τα ειρμολογικά μέλη του πλαγίου του δευτέρου χρησιμοποιούν τα διαστήματα του δευτέρου. Με άλλα λόγια, στα ειρμολογικά μέλη μεταπλάσσεται ο δεύτερος στον πλάγιο του δευτέρου και ο τελευταίος σε δεύτερο. Ο τρίτος ήχος μπορεί να θεωρηθεί ως το σημείο όπου η εκκλησιαστική μουσική μας συναντάται με την ευρωπαϊκή. Αυτός ο ήχος εμπερικλείει τους δύο ευρωπαϊκούς τρόπους, τον μεζονα και τον ελάσσονα, οι οποίοι εναλλάσσονται στην ψαλμώδηση. Ο φα είναι η βάση του μεζονος και ο ρε η βάση του ελάσσονος. Ο ήχος αυτός εκτελείται συνεπώς εντός δύο πενταχόρδων:

Παρατηρείται ότι σε αυτόν τον ήχο γίνονται οι ατελείς καταλήξεις στον ρε, οι εντελείς (συχνά) και οι τελικές (πάντα) στον φα. Κατά την ιρίση μου, ο ήχος αυτός απέχει από την ευρωπαϊκή μουσική μόνον επειδή στον ελάσσονα στερείται του προσαγωγέα, δηλαδή του ντο με δίεση, ενώ στον μεζονα ο μι οφειλει να εκτελείται κατά την ανάβαση πολύ κοντά στον φα. Επομένως τίθεται επάνω του μία ημιδίεση. Σε αυτόν τον ήχο, το ειρμολογικό δεν διαφέρει καθόλου από το σπιχηραρικό. Ο τέταρτος ήχος είναι, κατά τη γνώμη μου, ο πλέον δύσκολος και δύσβατος των ήχων, διότι ταυτίζεται συχνά, στα σπιχηραρικά μέλη, με τον πλάγιο του πρώτου, ενώ σε πολλά ειρμολογικά τροπάρια συμβαδίζει με τον δεύτερο ήχο. Περιλαμβάνεται κυρίως στην εξής 5η:

Στα παπαδικά μέλη, ο τέταρτος ήχος μπορεί, χωρίς όμως να εισέλθει σε άλλον ήχο, να εξέλθει από αυτή την 5η φτάνοντας κατά την ανάβαση, στον μι', και κατά την κατάβαση, στον σολ (και τότε ο ρε υψώνεται πάντα κατά μία ημιδίεση). Στο σύντομο σπιχηραρικό, οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στον φυσικό ρε, θέλει όμως τον μι ως βάση και υψώνεται έως τον ρε'. Τον τέταρτο ειρμολογικό τον αποκαλούν οι μουσικοί «λέγετο». Έχει τον μι ως βάση και φτάνοντας, στην κατάβαση, στον ντο, απαιτεί ρε υψωμένο κατά μία ημιδίεση. Είμαι πεπεισμένος ότι η ακρίβεια των διαστημάτων χάθηκε στο σύντομο ειρμολογικό είδος αυτού του ήχου, διότι όλοι οι μουσικοί τον σημειώνουν ως εξής:



Πιστεύω πως πρέπει να διατηρηθούν, στο ειδιμολογικό είδος, οι φθορές που είναι σημειωμένες στην αρχική μαρτυρία του στιχηραρικού είδους και, επιπλέον, να εφαρμόζεται ο νόμος της έλξεως στους φθόγγους μι και σολ. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι αυτού του ήχου είναι οι μι και σολ. Ο πλάγιος του πρώτου ακολουθεί γενικά την εξής κλίμακα:



Υπερβαίνοντας αυτά τα όρια, μπορεί να φτάσει, στην ανάβαση, έως τον ρε' και τον μ', και στην κατάβαση, έως τον λα. Στις δύο περιπτώσεις, η βάση μετατίθεται από τον ρε στον λα. Αυτό σημαίνει ότι το πεντάχορδο επαναλαμβάνεται διατηρώντας την ίδια αναλογία μεταξύ των διαστημάτων. Π.χ.



Οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι ρε, σολ και λα στο στιχηραρικό είδος, και οι λα και ντο' στο ειδιμολογικό. Η διαφορά μεταξύ των δύο ειδών έγκειται στη μετάθεση της 5ης από τον ρε στον λα. Ο πλάγιος του δευτέρου κινείται χυρίως εντός της εξής 4ης:



Υπερβαίνοντας τον λα, είτε επαναλαμβάνει την πρώτη 5η με τον λα ως βάση είτε εισέρχεται στον τέταρτο ήχο, έχοντας ως ίσον την τονική βάση του, τον σολ. Όλα αυτά αφορούν το στιχηραρικό είδος. Σε σχέση με το ειδιμολογικό, σημείωσα προηγουμένως ότι μεταπλάσεται ακριβώς στον δεύτερο ήχο. Ο πλάγιος του τρίτου, ο οποίος ονομάζεται και βαρύς, αποτελείται από δύο εντελώς διαφορετικά είδη. Το πρώτο λέγεται εναρμόνιο, μοιράζεται την ίδια τονική βάση και τα ίδια διαστήματα με τον τρίτο ήχο, αλλά απέχει από αυτόν επειδή δεν περιλαμβάνει τον ευρωπαϊκό ελάσσονα τρόπο. Περικλείεται πάντα στη φα μεζονα. Ακολουθεί ένα παράδειγμα αυτού του είδους και της εκτάσεώς του:





Αυτό το είδος δεν χρησιμοποιείται ποτέ για τα παπαδικά μέλη και σπανιότατα απαντά στο αργό στυχηραφικό. Το άλλο είδος λέγεται διατονικό και περιέχεται κυρίως στην εξής 5η:



Δεσπόζοντες φθόγγους στο παπαδικό έχει τους σι, ρε, φα και τότε ο σολ έλκεται από τον φα και μειώνεται κατά μία ημιύφεση –επειδή είμαι της γνώμης ότι αυτός ο ήχος περικλείει τον πρώτο, ό,τι ειπώθηκε για την έλξη του σολ στον πρώτο ήχο πρέπει να εφαρμόζεται εδώ– και στο σύντομο ειρημολογικό τους ρε, σολ, σι. Στα αργά μέλη, υπερβαίνοντας τη διαπασών, το διατονικό είδος φθάνει στους σι και μ' και θέλει, σε αυτή την περίπτωση, τον λα υψωμένο κατά μία ημιδιέση. Συμβαίνει εδώ κάτι που δεν παρατηρείται σε κανέναν άλλον ήχο: στην κατάβαση, η ίδια η βάση, ο σι, υπόκειται στο νόμο της έλξεως και πλησιάζει τον λα που επανέρχεται στη φυσική του θέση. Αυτό το γεγονός απετέλεσε αναμφίβολα την αφορμή για για σημειώσουν οι μουσικοί μας στις θεωρίες τους πως ο βαρύς δεν «αντιφωνεί», δηλαδή πως η τονικότητα του σι δεν αντιστοιχεί επακριβώς σε εκείνη του σι. Αυτό το ανήκουντο παράδοξο, που πρέπει να οφείλεται όχι μόνο στην απόλυτη έλλειψη αξιολογήσεως των αλλοιώσεων τις οποίες η έλξη προκαλεί στα μέλη, αλλά και στην ανάγκη να εξισωθεί το σύνολο των τονιαίων διαστημάτων, τα οποία προσδιορίσθηκαν με λανθασμένους αριθμητικούς υπολογισμούς που δεν παρέχουν σε αυτόν τον ήχο τον εκλεκτό τους αριθμό των 68 κομμάτων. Αυτός ο ήχος σπανίως απαντά καθαρός και αμιγής. Έχει πάντα την τάση να χρησιμοποιήσει τα διαστήματα του δευτέρου και του πλαγίου του, και τότε, όπως λένε οι μουσικοί μας, γίνεται χρωματικός. Κατά τη δική μου εκτίμηση, δεν υπάρχει ήχος πλέον μελωδικός και συγκινητικός, και ταυτόχρονα συσταθερός στο παπαδικό, δταν ψάλλεται ήρεμα και τον συνοδεύει ένα ίσον κατάλληλο και συγκρατημένο. Ανάμεσα στις μεταβολές του, η πλέον καλλιτεχνική μεταβολή και αυτή που προκαλεί το εντονότερο αποτέλεσμα είναι η μεταβολή στον λέγετο, όπου το ίσον οφείλει και αυτό να ανεβαίνει από τον σι στον μι και επανέρχεται στον σι όπαν η μελωδία επιστρέφει στη θέση της. Ο Ευρωπαϊκός μουσικός είναι ανίκανος να εκτιμήσει τη δέουσα αξία αυτού του ήχου, αν το αυτί του δεν έχει ήδη αποκτήσει μεγάλη συνήθεια. Ο πλάγιος του τετάρτου πορεύεται μέσα στην ακόλουθη 5η:



Πολλοί πιστεύουν ότι ο ήχος αυτός είναι ακριβώς όμοιος με τον ευρωπαϊκό μείζονα τρόπο. Και όμως, το διάστημα ντο-ρε, το οποίο δεν αναπταί την ακοή των Ευρωπαίων, του παράσχει ένα χαρακτήρα ξεχωριστό που τίποτα κοινό δεν έχει ούτε με την ευρωπαϊκή μουσική ούτε με κανέναν από τους υπόλοιπους ήχους. Κατεβαίνοντας έως τον σολ ή ανεβαίνοντας έως τον ντο' ή τον ρε', υπερβαίνει τα όρια της 5ης και τότε εισέρχεται στον τέταρτο. Για να επιστρέψει από τον ντο' στα όριά του, απαιτεί τον σι εν υφέσει. Δεσπόζοντες φθόγγους έχει τους ντο, μι και σολ. Ο φα έλκεται από τον σολ κατά την ανάβαση. Ο ρε γίνεται φυσικός οσάκις η μελωδία κάνει κατάληξη, δηλαδή όταν μεταβεί στον πρώτο ήχο. Οι μουσικοί διαφοροποιούν το ειρημολογικό από το σπιχηραρικό. Έγώ όμως πιστεύω ότι δεν υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ τους και ότι αυτός ο ήχος περιορίζεται λιγότερο από κάθε άλλον ήχο εντός των ορίων του. Τον θεωρώ θείον ήχο πάνω στον οποίο θεμελιώνται οι υπόλοιποι ήχοι. Θα έπρεπε να χρησιμεύσει ως αφετηρία για τη διδασκαλία της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Η 5η ντο-σολ που τον θεμελιώνει, και την οποία θεωρώ, όπως σημείωσα προηγουμένως, αμετάβλητο θεμέλιο ολόκληρου του μουσικού συστήματος, καθιστά αυτόν τον ήχο ιδιαίτερα κατάλληλο για μια φυσική και άκοση μεταβολή σε οποιονδήποτε άλλον ήχο. Αυτοί λοιπόν είναι οι οκτώ ήχοι της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Όρισα τη θέση τους εντός της κλίμακος σύμφωνα με τη θεωρία την οποία γενικώς αποδέχονται οι μουσικοί μας. Ωστόσο, πρέπει να προβώ σε δύο σημαντικές παρατηρήσεις όσον αφορά τις σχέσεις των κυρίων ήχων με τους πλαγίους τους. Καταρχήν, οι μουσικοδιδάσκαλοί μας πιστεύουν ότι ο πρώτος ήχος εκινέτο παλαιότερα μέσα στην 5η σολ-ρε', έχοντας ως βάση τον λα. Κατόπιν, για να περάσουμε από τον δεύτερο στον πλάγιο του, πρέπει κατά τη μεταβολή να ονομάσουμε λα τη βάση του τον σολ (δι), και ούτω καθεξής με τους υπόλοιπους φθόγγους, μέχρι τη βάση του πλαγίου του δευτέρου, την οποία θα ονομάσουμε, κατά τη μεταβολή, ρε (πα) αντί ντο (νη). Με άλλα λόγια, όταν ο πλάγιος του δευτέρου εξετάζεται με απόλυτο τρόπο ή, απλώς θεωρητικά, σημειώνεται ως εξής:



ενώ στην πράξη και σχετικά με τον δεύτερο, η αληθινή θέση του είναι:



Και εδώ επομένως η θεωρία διαφωνεί με την πράξη. Το σημαντικό συμπέρασμα των δύο αυτών παρατηρήσεων είναι ότι η σχέση μεταξύ κυρίων και πλαγίων ήχων δύναται να οριστεί με τον εξής αμετάβλητο κανόνα: μεταβαίνοντας

από τον κύριο ήχο στον πλάγιο του, το μέλος κατέρχεται κατά μία 5η. Κατά συνέπεια, παρατηρούμε, για άλλη μια φορά, τον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η 5η στη μουσική μας για τη συνάφεια των κυρίων ήχων με τους πλαγίους τους, όχι μόνο αν εξεταστεί με απόλυτο τρόπο, ως αφηρημένη ιδέα, αλλά ακόμα και αν εξεταστεί με τρόπο συγκεκριμένο. Στην πράξη λοιπόν, ο πρώτος ήχος, με βάση τον οποίο, γεννά τον πλάγιο του με βάση τον σολ. Ο δεύτερος ήχος, με βάση τον σολ, γεννά τον πλάγιο του με βάση τον ντο. Ο τρίτος, με βάση τον φα, γεννά τον πλάγιο του με βάση τον σι. Και, τέλος, ο τέταρτος με βάση τον σολ γεννά τον πλάγιο του με βάση τον ντο. Όταν συνδέονται οι κύριοι ήχοι με τους πλαγίους τους κατ' αυτόν τον τρόπο –που βρίσκω ότι αρμόζει περισσότερο στη λογική επειδή ακριβώς συνάδει με την πράξη–, τηρεύται ο νόμος που έχω σημειώσει όσον αφορά τη σταθερότητα και τον αμετάβλητο χαρακτήρα της 5ης ντοσολ. Οι μουσικοί μας αναγνωρίζουν επίσης ορισμένους άλλους ήχους, αλλά πιστεύω ότι η εισαγωγή τους καθιερώθηκε από μεταγενέστερους μουσικοδιδασκάλους. Αυτοί οι ήχοι είναι κυρίως ο πρωτόβαρυς, δηλαδή ο πρώτος ανάμικτος με τον βαρύ, ο σουζενάκ, που είναι ο πλάγιος του τετάρτου ανάμικτος με τον δεύτερο, και άλλα διάφορα μέλη τα οποία δεν πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να θεωρούνται ξεχωριστοί ήχοι. Μολονότι η ιερή υμνωδία διαθέτει τέτοιον πλούτο και τέτοια ποικιλία, θα ηχούσε μονότονη αν βάδιζε πάντα στον ίδιο ήχο. Αν ξαιρέσουμε το σύντομο ειρημολογικό, όλα τα άλλα είδη αλλάζουν ήχο μεταβαίνοντας από το διατονικό γένος στο χρωματικό ή το εναρμόνιο, και δεν υπάρχει σχεδόν κανένα αργό μέλος που να μην έχει τουλάχιστον μία μελωδική περίοδο σε ήχο διαφορετικό από τον πρωταρχικό. Αυτές οι μεταβολές δεν πραγματοποιούνται τυχαία ή αυθαίρετα. Ακολουθούν το νόημα της ψαλμωδίας, σύμφωνα με ορισμένους κανόνες, οι οποίοι, αν και δεν διατυπώθηκαν, καθιερώθηκαν από την παράδοση. Οι διαπιστώσεις αυτές αποτελούν αντικείμενο μιας ανώτερης θεωρίας. Η πιοτή μεταγραφή κάποιων μελωδημάτων, όπως τα Δοξαστικά, που είναι ταυτόχρονα σύντομα και αργά, βοηθάει περισσότερο στην κατανόηση του θέματος απ' ότι οι κανόνες και όλοι οι ορισμοί που θα μπορούσαμε να δώσουμε. Περί απαγγελίας θεωρώ ότι πρέπει να δώσουμε μεγάλη σημασία στην απαγγελία της ιερής μας μουσικής. Πιστεύεται γενικά πως οι μουσικοί μας ψάλλουν έρρινα, αλλά αιτές ο τρόπος δεν αποτελεί εξαιρχής μια ιδιότητα της ψαλμωδίας μας. Αυτό το αποδεικνύει η ίδια η παρασημαντική μας, όπου υπάρχει ένα σημάδι που λέγεται έρρινον ή ενδόφωνον (διά της μύτης ή «εντός της φωνῆς»). Όταν τεθεί κάτω από ένα σημάδι ποσότητας, καθιυστά την εκτέλεσή του ηπιότερη και τη θέλει έρρινη. Πρόκειται όμως για σπανιότατο σημάδι, το οποίο απαντά μόνο σε συγκεκριμένες περιπτώσεις. Το σημάδι αυτό αποδεικνύει ότι τα μέλη μας δεν εκτελούνται, γενικώς των τρόπων, έρρινα. Ωστόσο, στην πράξη, οι μουσικοί μας δεν τηρούν αυτόν τον κανόνα και η καθαρή απαγγελία, από το στήθος, σπάνια ακούεται, ακόμα και όταν ψάλλουν οι καλύτεροι ψάλτες

μας. Η απαγγελία πάσχει επίσης από άλλα σφάλματα, όπως είναι οι ακαλαί-
σθητοί λαρυγγισμοί που δεν αρμόζουν πολύ στη σοβαρότητα της ψαλμωδίας, οι
διακοπές των μακρών φθόγγων με ένταση της φωνής, τα ψηλά ίσα που παραλύ-
ουν τις φωνητικές χωρδές και καθιστούν αδύνατη την ακριβή τονικότητα, οι
κραυγαλέες φωνές, καθώς και η τέλεια άγνοια των φωνητικών αυξομειώσεων
forte και piano. Αυτά είναι τα σφάλματα που αιθίνως παραμορφώνονταν το μεγα-
λείο και την ομορφιά της μουσικής μας. Και διωσ, το θλιβερότερο απ' όλα αφο-
ρά, κατά την κρίση μου, την εκφορά των φωνηέντων, κυρίως στο αργό στιχηρα-
ρικό και ιδίως στο παπαδικό, είναι αδύνατον να διακρίνει κανείς αν ο ψάλτης
εκφέρει a, e, i, ή o, και ακόμη περισσότερο όταν στην ίδια συλλαβή εκφέρει
ταυτόχρονα όλα τα φωνήσαντα.¹² Όλα αυτά τα σφάλματα δύμως πρέπει να αποδο-
θούν στην έλλειψη καλαισθησίας και μιας κατάλληλης μεθόδου διδασκαλίας.
Ως προς τη ρινοφανία, αποδίδω την εισαγωγή της στη μουσική μας πρωτίστως
και κυρίως στη φύση της ψαλμωδίας και δεύτερον στην έλλειψη ενός μουσικού
οργάνου στο πλαίσιο της διδασκαλίας. Η λεπτότητα των τονιαίων διαστημάτων
και η διαφορά μεταξύ τους σε κάθε ήχο καθιστά την εκτέλεση δυσχερέστατη.
Αναγκαιόμενος να ακολουθήσει το διδάσκαλο και αδυνατώντας να αποδώσει το
φθόγγο ευθύς εξαρχής και με ακρίβεια από το στήθος, ο μαθητής πιστεύει ότι
συλλαμβάνει με λιγότερο κόπο την ακρίβεια της τονικότητας εκφέροντας το
φθόγγο έρρινα. Στις συνοιμίλες και συζητήσεις μου με ορισμένους Ευρωπαίους
μουσικούς, διεπίστωσα συχνά ότι στην προσπάθειά τους να αποδώσουν με τη
φωνή το τεταρτημόριο, εκστόμιζαν ασυνείδητα ένα έρρινο μούγκρισμα, σαν
αυτός ο φθόγγος να μην υπήρχε μέσα στη διατονική κλίμακα που διαβέτει ο λά-
ρυγγάς τους. Παρ' όλες τις φροντίδες που θα κατέβαλε κανείς για μια μεθοδική
διδασκαλία, δεν πιστεύω ότι αυτή η εσφαλμένη πρακτική δύναται να αναχαιτι-
σθεί δέχως τη χρήση ενός καταλλήλου οργάνου, ώστε ο μαθητής να εξοικειωθεί
με μια φυσιολογική και άκοπη εκτέλεση των διαφόρων τονιαίων διαστημάτων.
Γενικά, όσον αφορά την απαγγελία, η ιερή υμνωδία απωθεί τον σκληρό και
απότομο τρόπο του ευρωπαϊκού ύφους. Απαιτεί μια εκφορά ήρεμη και δεμένη,
καθώς και ήμιτες μεταβάσεις. Επομένως, στην καταγραφή των εκκλησιαστικών
μελών μας με το ευρωπαϊκό γραφικό σύστημα, πρέπει τα σημάδια που απαιτούν
μια εντονότερη εκφορά να έχουν μειωμένη αξία. Οι τελείες πάνω στις νότες,
που αφορούν μία μόνο συλλαβή, οφείλουν να εκτελούνται με ελάχιστη ένταση
της φωνής. Τα σημάδια που προσδίδουν έναν πρόσθετο τονισμό, v > < με την
ηπιότερη δυνατή ένταση της φωνής. Το σημάδι — (legato) θα κρατήσει σχε-
δόν πάντα τη θέση της οριζόντιας γραμμής που οι Ευρωπαίοι τοποθετούν ανά-
μεσα σε δύο νότες. Θα μοιάσει περισσότερο με το legato κάθε φορά που θα
υπάρχουν τελείες πάνω στις νότες. Οι μικρές νότες πρέπει επίσης να εκτελού-
νται με τον πιο ίσο δυνατόν τρόπο, εφόσον είναι, ούτως ειπείν, κρυμμένες εντός
της μελωδίας.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Ο Αρχιμανδρίτης Γερμανός Αφθονίδης είναι σήμερα γνωστός κυρίως ως πρόεδρος της Μουσικής Επιτροπής την οποία συγχρότησε ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Ιωακείμ Γ' το 1881, με εντολή να εκπονήσει ένα σχέδιο για τις τακτοποιήσεις που οφελούν να εισαχθούν στην εκκλησιαστική μουσική «και προς καθαρισμόν αυτής από παντός ξενισμού και αυθαιρεσίας».¹³ Ο Γερμανός Αφθονίδης¹⁴ –κατά κόσμον Γεώργιος– γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, κατ' άλλους «προ του 1830»,¹⁵ κατ' άλλους το 1823.¹⁶ Ο πατέρας του Μιχαήλ (1798-1882) κατήγετο μάλλον από την Ιωνία και εξελλήνισε το όνομά του από Μπερεκέτης σε Αφθονίδης. Διετέλεσε πατριαρχικός αρχιγραμματέας. Ο Γερμανός απεφοίτησε από τη Μεγάλη του Γένους Σχολή και διορίσθηκε γραμματέας των μοναστηρίων του Οικουμενικού Θρόνου στην Ρουμανία. Με την έναρξη του Κριμαϊκού πολέμου, το 1853, οι Ρώσοι εισέβαλαν στην Ρουμανία και ο Αφθονίδης κατετάγη μαζί με άλλους Έλληνες εθελοντές στον ρωσικό στρατό. Ο βιογράφος του γράφει πως ο ίδιος του είπε ότι ο σκοπός τους ήταν να υπάρξει μια ελληνική λεγεών και να εισέλθουν με τους Ρώσους στην Κωνσταντινούπολη. Μετά το τέλος του πολέμου επέστρεψε για λίγο στην Κωνσταντινούπολη, και κατόπιν την εγκατέλειψε και μετέβη στο Κάιρο, όπου εκάρη μοναχός στο εκεί μετόχιο της Μονής του Θόρου Σινά. Κατά τη διαμονή του στο μετόχιο ανακάλυψε το χειρόγραφο του Αθανασίου Υψηλάντου *Iστορία εις δώδεκα βιβλία*, του οποίου εξέδωσε, αφού τα μετέφρασε από τα ρουμανικά στα ελληνικά, τα τρία βιβλία τα σχετικά με την περίοδο μετά την Άλωση.¹⁷ Άλλο έργο του Γερμανού Αφθονίδη είναι η μονογραφία του *Περὶ τῶν εν Ρωσίᾳ αιρέσεων καὶ ιδίᾳ τῶν Ρασκολνικῶν ἡ παλαιοπίστων*, με την οποία συμπλήρωσε τη μελέτη που είχε γράψει προηγουμένως ο Ευγένιος Βουλγαρίς, λαμβάνοντας υπόψη του τα πολυάριθμα κατοπινά έργα των Ρώσων ιστορικών περὶ του θέματος. Το 1862 διορίσθηκε ηγούμενος της σιναϊτικής μονής Μαρτζινάκι στη Βλαχία. Το 1869 ανέλαβε τα καθήκοντα του προϊσταμένου της ελληνορθόδοξης κοινότητας στο Λονδίνο. Το 1874 δόμας, ενώ τελούσε γάμο στην εκκλησία, έπαθε απότομο σκοτισμό της οράσεως. Σύντομα, η τύφλωση κατέστη πλήρης και οι γιατροί στο Λονδίνο και στο Παρίσι διαπίστωσαν ότι η πάθηση ήταν ανίστατη. Αποσύρθηκε τότε στην Κωνσταντινούπολη και έμεινε με την αδελφή του Ιφιγένεια. Το 1885 εγκαταστάθηκε μονίμως στη Χάλκη. Κατά τα πρώτα χρόνια της τυφλώσεώς του επεσκέπτετο συχνά στη Χάλκη τον παιδικό φύλο του και ομοιοπαθή Ηλία Τανταλίδη. Σε ένα ποιήμα του, ο Αφθονίδης αφηγείται πως οι δύο τυφλοί φύλοι ψάλλουν μαζί την Παράκληση στο προσευχητάριο του Τανταλίδη. Ο θάνατος του φύλου του στις 31 Ιουλίου 1876 αποτέλεσε βαρύ πλήγμα για τον Αφθονίδη. Στη μνήμη του αφιέρωσε την ποιητική συλλογή *Ηθική Ψυχαγωγία* που εξέδωσε το 1888 στην Κωνσταντινούπολη. Πέθανε στη Χάλκη το 1895.

Η ανέκδοτη πραγματεία του Αφθονίδη σώζεται σε ένα χειρόγραφο που αποτε-

λείται από 54 σελίδες (16 x 20). Το χειρόγραφο έχει χαρτονένιο εξώφυλλο με ετικέτα που φέρει την ένδειξη *Chant ecclésiastique des Grecs modernes* [Το εκκλησιαστικό μέλος των νεοελλήνων], και με άλλη γραφή προστέθηκε: *Ms. inédit de A. Gevaert* [ανέκδοτο χειρόγραφο του A. Γεβάρτ]. Η πρώτη σελίδα φέρει τίτλο γραμμένο με γραφή διαφορετική από εκείνη του χειρογράφου: *Extraits d'une lettre de M. Aphthonides à M. Tantalides* [Αποσπάσματα μιας επιστολής του κ. Αφθονίδη προς τον κ. Τανταλίδη]. Η μοναδική αναφορά στο χειρόγραφο βρίσκεται σε άρθρο του Ελβετού μουσικολόγου Samuel Baud-Bovy (1906-1986), που δημοσιεύθηκε το 1982 στη *Revue de Musicologie*¹⁸ και το οποίο μιας πληροφορεί ότι ο Βέλγος βυζαντινολόγος Henri Gregoire (1881-1964) του χάρισε το χειρόγραφο την τελευταία φορά που τον επισκέφθηκε στις Βριξέλες. Ως προς τη χρονολόγηση του χειρογράφου, ο Baud-Bovy γράφει ότι «ο θάνατος του Τανταλίδη στη Χάλκη στις 31 Ιουλίου 1876 προσδιορίζει το terminus ante quem της επιστολής, και ο μήνας Απριλίος το terminus post quem, εφόσον ο Αφθονίδης αναφέρεται [στο κείμενό του] σ' ένα γράμμα που ο Bourgault-Ducoudray του έστειλε από το Νανοί στις 29 Μαρτίου 1876». Στην προστάθειά του να εξηγήσει την αφορμή για τη συγγραφή αυτής της προγραμματείας, ο Baud-Bovy εικάζει ότι ο Τανταλίδης, ο οποίος ετοιμαζόταν να μεταβεί στην Αθήνα για να εποπτεύσει την έκδοση του βιβλίου του *Άσματα εις ευρωπαϊκήν μελωδίαν, στιχουργηθέντα και εκδιδόμενα υπό H. Tantálidou*,¹⁹ προβλέποντας ότι θα είχε συνομιλίες με τα μέλη του εκεί Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου,²⁰ ξήτησε από τον Αφθονίδη να του καθορίσει την άποψή του για τα μέτρα που πρέπει να ληφθούν για τη διάσωση της παραδοσιακής μουσικής της Εκκλησίας. Αναφερόμενος στο γεγονός ότι στο γράμμα του της 9ης Μαΐου 1875 ο Bourgault-Ducoudray υπόσχεται στον Αφθονίδη να του γνωρίσει τις εντυπώσεις του μετά την ανάγνωση του βιβλίου του Gevaert περί ιστορίας και θεωρίας της μουσικής στην αρχαιότητα, ο Baud-Bovy υποθέτει ότι ο Γάλλος μουσικολόγος τήρησε την υπόσχεσή του αυτή, και επιπλέον αναρωτιέται μήπως «ο Bourgault-Ducoudray έφερε σε επαφή τον Gevaert με τον Αφθονίδη» ή μήπως «ο ίδιος ο Αφθονίδης, έχοντας αποκήσει το βιβλίο του Gevaert, επικοινώνησε μαζί του», προσθέτοντας ωστόσο ότι «ούτε στη βιβλιοθήκη του Ωδείου Βριξελών ούτε στα Βασιλικά Αρχεία του Βελγίου υπάρχουν ίχνη κάποιας αλληλογραφίας μεταξύ των Gevaert, Bourgault-Ducoudray ή Αφθονίδη». Ο Baud-Bovy δεν ερευνά καθόλου την αιτία για την οποία το χειρόγραφο γράφτηκε στα γαλλικά, θεωρώντας δεδομένο ότι ο Αφθονίδης το έστειλε στον Τανταλίδη σε αυτή τη γλώσσα. Παρότι και ο Αφθονίδης και ο Τανταλίδης ήσαν γαλλομαθείς, δύσκολα θα μπορούσε κανείς να διανοηθεί ότι το γαλλικό κείμενο απενθυνόταν στον Τανταλίδη. Το γεγονός ότι αφενός το χειρόγραφο ήταν στην ιδιοκτησία του A. Gevaert, και ότι αφετέρου ο Αφθονίδης χρησιμοποιεί μόνο τις ευρωπαϊκές συνομιλίες των μουσικών φθόγγων, δηλώνει ότι το κείμενο προορίζόταν για έναν ξένο μουσικολόγο αμύντο στη Νέα Μέθο-

δο.²¹ Με βάση τα παραπάνω, συμπεραίνω ότι το κείμενο το οποίο συνέταξε ο Αφθονίδης, συνοψίζοντας τα πορίσματα των μελετών του, ώστε να ανταποχριθεί στην ευχή που διετύπωσε ο Τανταλίδης, γράψατε καθ' υπαγόρευσιν καταρχήν στα ελληνικά και δεν δημοσιεύσθηκε ποτέ. Ο δε Gevaert, είτε δι' άλληλογραφίας είτε μεσολαβούντος του Bouthgault-Ducoudray, θα παρεκάλεσε τον Αφθονίδη να του στείλει κάποια μελέτη αφιερωμένη στη Νέα Μέθοδο. Και ο Αφθονίδης μετέφρασε στα γαλλικά αποσπάσματα από το ελληνικό πρωτότυπο. Ο Baud-Bovy, βασιζόμενος στον τίτλο της πρώτης σελίδας του χειρογράφου –αν και η γραφή του διαφέρει από εκείνη του κειμένου–, θεωρεί δεδομένο ότι το κείμενο αυτό αποτελεί επιστολή. Άλλα ακόμη και αν ο Αφθονίδης, ο οποίος έμενε το 1876 στην Κωνσταντινούπολη, έσπειλε το κείμενο στον Τανταλίδη που έμενε στη Χάλκη, υπό μυρφήν επιστολής –παρότι οι δύο φίλοι είχαν συχνή συναναστορφή στο νησί–, το κείμενο οφειλει αστόριο να θεωρηθεί ως πραγματεία, και από άποψη ύφους και από άποψη δομής.

Η ανέκδοτη πραγματεία του Αφθονίδη δεν αποτελεί μεμονωμένο εγχείρημα της εποχής, που αφιερώνεται στις προσπάθειες που πρέπει να καταβληθούν για την ανδρόθωση της εκκλησιαστικής μουσικής. Πολλές είναι οι πρωτοβουλίες οι οποίες ανελήφθησαν εκ μέρους του Πατριαρχείου –με αποκορύφωμα τη συγκρότηση της Μουσικής Επιτροπής του 1881– και αμέτρητες οι πραγματείες που δημοσιεύθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και αλλού, κατά το τελευταίο τέταρτο του δέκατου ένατου αιώνα, οι οποίες μαρτυρούν την κοινή μέριμνα για την αναγκαία αντιμετώπιση της παρακμής της εκκλησιαστικής μουσικής –κυρίως ως προς την εκτέλεσή της– και για την αναχαίτιση των κινδύνων που την απειλούν (όπως ο ασιανισμός, η ευρωπαϊκή μουσική, οι νεωτερισμοί, η ισοπέδωση των τονιαίων διαστημάτων...).²²

Όσον αφορά τη σχέση μεταξύ του ανέκδοτου χειρογράφου και του «Δοκιμίου περὶ της ελληνικής ιεράς μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την ευρωπαϊκήν, από την έποιψιν της τέχνης (Απόσπασμα ανεκδότου συγγραφής)» –το οποίο κυκλοφόρησε το 1877– το γεγονός πως το πρώτο κείμενο απαρτίζεται από αποσπάσματα μιας ευρύτερης πραγματείας και το δεύτερο αποτελεί απόσπασμα μιας ανέκδοτης συγγραφής δεν διευκολύνει την αντιπαράθεσή τους. Το χειρόγραφο διαιρείται, μετά την εισαγωγή, σε τρία μέρη: α) περὶ ψυθμού, β) περὶ μέλους, και γ) περὶ απαγγελίας. Στο δε Δοκίμιο υπάρχουν ενδείξεις, οι οποίες μας πληροφορούν για τη δομή της πλήρους συγγραφής. Μετά την εισαγωγή το κείμενο διαιρείται σε τέσσερα μέρη: α) περὶ μέλους, β) περὶ αρμονίας, γ) περὶ ψυθμού, και δ) περὶ του γενικού χαρακτήρα της εκκλησιαστικής μουσικής. Το δημοσιευμένο κείμενο, όμως, περιορίζεται μόνο στο α' μέρος και παραλείπονται οι κλίμακες των οκτώ ήχων. Παραθέτω εδώ τις κύριες γνώμες τις οποίες ο Αφθονίδης διατυπώνει στο Δοκίμιο και απαντούν και στο χειρόγραφο, αν και η διατύπωση στα δύο κείμενα έχει κάποιες διαφορές.

α) Στην εισαγωγή:

- Η ευρωπαϊκή μουσική υπερέχει της παρακμάς συσσας εκκλησιαστικής μουσικής από την άποψη της τέχνης (ως προς τη βαθμολογική κατάταξη των φθόγγων σύμφωνα με κανόνες και αναλογίες, και τη μαθηματική ακρίβεια του ρυθμού). Επειδή όμως το ζήτημα δεν πρέπει να θεωρηθεί μόνον από την άποψη της τέχνης, η αντικατάσταση της εκκλησιαστικής μουσικής από την ευρωπαϊκή είναι απορριπτέα.
- Η εγκατάλειψη των πατρών δημιοτικών ασμάτων είναι λυπηρή.
- Η εκκλησιαστική μουσική περιέπεσε σε φθορά και παρακμή.
- Η θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής απέχει πολύ από την πράξη.
- Οι νεότεροι μουσικοδιδάσκαλοι, οι οποίοι διατήρησαν και διατηρούν τα αρχαία μέλη της προφορικής παραδόσεως, είναι αξιεπαινοί.
- Η ιδέα της μεταρρυθμίσεως της εκκλησιαστικής μουσικής είναι αποτέλεσμα της προσδού και της αναγεννήσεως των γραμμάτων και των τεχνών. Και για να αναχαιτισθεί το πνεύμα του νεωτερισμού, επιβάλλεται όχι η εφεύρεση νέου συστήματος αλλά η βελτίωση και η τακτοποίηση της υπάρχουσας μουσικής με την εισαγωγή μιας κατάλληλης μεθόδου και με την ανάπτυξη του τεχνικού μέρους.
- Η θεωρητική συζήτηση είναι άγονη. Το ζητούμενο είναι μια πρακτική εφαρμογή.

β) Στο α' μέρος (περί μέλους):

- Η διαίρεση ολόκληρης της οκτάβας και το σύστημα των κλιμάκων εισήχθησαν προσφάτως στην εκκλησιαστική μουσική. Κάθε ήχος περιστρέφεται εντός ενός ορισμένου κύκλου φθόγγων, χυρίως εντός μιας 5ης. Σύμφωνα με το σύστημα του τροχού, οι ορισμοί των φθόγγων διατυπώνονται από το απήχημα.
- Σύμφωνα με τον γενικό χαρακτήρα της ιερής μουσικής, το μέλος απαρτίζεται όχι απλώς από φθόγγους αλλά από μουσικές ιδέες και φράσεις, όπως το αποδεικνύει η αρχαία συνεπτυγμένη γραφή.
- Η αναλυτική ή νέα μέθοδος απλοποίησε και διευκόλυνε την τέχνη, αλλά αφήρετε από το ιερό μέλος τον υψηλό και αφηρημένο και αιθέριο χαρακτήρα του.
- Μόνο το αρχαίο σύστημα δύναται να μορφώσει καλούς μουσικούς.
- Η διαίρεση της οκτάβας σε 68 τμήματα εκπλήσσει ευθύς εξαιρχής κάθε επισήμονα μουσικό. Η ευρωπαϊκή τέχνη κατατίνει τη φύση με το να αποκλείει όλους τους φθόγγους που μεσολαβούν ανάμεσα στα ορισμένα σημεία της κλίμακας.

μακας. Από τη φυσική άποψη, το ελληνικό μέλος υπερέχει του ευρωπαϊκού ως προς τον πλούτο των φθόγγων. Ωστόσο, εάν η διαίρεση της ευρωπαϊκής κλίμακας μας φαίνεται ατελής και ανεπαρκής, η της ελληνικής είναι φαντασώδης και ανεφάρμοστη.

- Το σύστημα που προτείνουμε, έχοντας ως βάση την υποδιαιρέση των αποστάσεων που μεσολαβούν ανάμεσα στα σημεία της ευρωπαϊκής χρωματικής κλίμακας, διαιρεί την οκτάβα σε 24 τρήματα. Η διαίρεση αυτή είναι εφικτότερη στην ακοή και επιστημονικώς ακριβέστερη. Περιέχει δε όλους τους φθόγγους που συναντώνται στο ελληνικό μέλος.
- Ως καταλληλότερο όργανο για την εφαρμογή του συστήματός μας επελέξαμε την κιθάρα, πάνω στην οποία σημειώσαμε τις υποδιαιρέσεις κατά ημιτόνια σε τεταρτημόρια. Οι μουσικοδιδάσκαλοι στους οποίους υποβάλλαμε τα αποτελέσματα της εργασίας μας μαρτυρήσαν την πιστότητα και την ακριβεία του μέλους. Μολιταύτα, προτείνουμε την κατασκευή ενός αρμονικού φυσητήρα.

Παρατηρεί κανείς ευθύς εξαρχής τη συγγένεια ανάμεσα στο χειρόγραφο και το Δοκίμιο ως προς τις βασικές ιδέες. Ωστόσο, ακόμη και αν η ύπαρξη τούτων των κοινών στοιχείων στα δύο κείμενα με παρασκανεί να υποθέσω ότι το χειρόγραφο απετέλεσε προσχεδίασμα που ολοκληρώθηκε ένα χρόνο αργότερα ως Δοκίμιο, το χειρόγραφο διατηρεί την αξία του επειδή ακριβώς αναπληρώνει τα μέρη του άρθρου που δεν δημοσιεύθηκαν ποτέ (κυρίως τα περί αρμονίας και περί ρυθμού). Περιέχει επιπλέον και ένα τμήμα περί απαγγελίας.

Υπάρχει όμως και ένα τρίτο κείμενο, το οποίο οφείλουμε να λάβουμε υπόψη. Πρόκειται για τον Πρόδολο στη Στοιχειώδη Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, ο οποίος συντάχθηκε το 1885, όχι μόνον από τον Αφθονίδη αλλά και απ' όλα τα μέλη της προαναφερθείσας Μουσικής Επιτροπής του 1881. Και εδώ πάλι, από την αντιβολή των δύο κειμένων του Αφθονίδη με τον Πρόδολο, προκύπτει η συγγένεια ως προς τα κοινά χαρακτηριστικά που σημείωσα ανωτέρω:

- a) Η φθορά της εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία οφείλεται κυρίως στο πνεύμα της προσδόου και του νεωτερισμού (που επιδιώκει την αντικατάσταση της πατρώας εκκλησιαστικής μουσικής από την ευρωπαϊκή), στην εισβολή του ευρωπαϊκού μέλους (που διαφθείρει το αισθητήριο της ακοής), και στην αμέλεια ή ανικανότητα των ψαλτών (ως προς την ακριβή εκτέλεση των τονιάτων διαστημάτων), μαζί με τους νεωτερισμούς που απομακρύνουν το μέλος από την αρχαϊκή απλότητά του.
- β) Η Νέα Μέθοδος απλοποίησε τη σημαδογραφία, διευκόλυνε τη διδασκαλία και συντόμευσε το χρόνο που απαιτούνε.
- γ) Εκλείπουν οι γέροντες διδάσκαλοι της αρχαίας μεθόδου.

- δ) Η μέτρηση των τονιαίων διαστημάτων εκ μέρους των τριών διδασκάλων ήταν
εν πολλοίς εσφαλμένη και η εργασία τους ατελής.
- ε) Εξαφανίζεται η ουσία του μέλους (δηλαδή η διαφορά ανάμεσα στα διαστή-
ματα).
- σ) Οι μουσικοδιδάσκαλοι και ιεροψάλτες, οι οποίοι εμμένουν στη διατήρηση
των αρχαίων γραμμών και του γενικού χαρακτήρα του μέλους, αδυνατούν να
καταπολεμήσουν την επίδραση του ευρωπαϊκού μέλους.
- η) Η θεραπεία του κακού έγκειται στη φωνητική παράδοση, η οποία οφείλει να
διαφυλαχθεί και να παριστάνεται μέσω ενός κατάλληλου οργάνου. Όλες οι γνώ-
μες λοιπόν που διατυπώνονται στο χειρόγραφο και στο Δοκίμιο -με εξαίρε-
ση την πρόταση του Γερμανού Αφθονίδη περί αντικαταστάσεως της παραση-
μαντικής από την ευρωπαϊκή μουσική γραφή- απαντούν στον Πρόλογο της
Στοιχειώδων Διδασκαλίας της Εκκλησιαστικής Μουσικής.

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρω τις γνώμες και προτάσεις ως προς τη «με-
ταρρύθμιση» της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, οι οποίες απαντούν όχι
μόνο στα γράμματα του Bourgault-Ducoudray προς τον Αφθονίδη αλλά και στο
βιβλίο του (*Μελέτες...*), γνώμες και απόψεις με τις οποίες ο Αφθονίδης συμφω-
νεί ή διαφωνεί στο χειρόγραφο. Οι απόψεις τους συμπίπτουν όσον αφορά τα
εξής ζητήματα:

- Η ελληνική εκκλησιαστική μουσική υπερέχει της ευρωπαϊκής ως προς τον
πλούτο και την ποικιλία της μελωδίας (ο Bourgault-Ducoudray θεωρεί ωστό-
σο τον πλούτο αυτό «πολύ επικαίριον» επειδή τα ελάχιστα τονιαία διαστήμα-
τα καθιστούν την εναρμόνιση δύσκολη...).
- Η ελληνική εκκλησιαστική μουσική περιέπεισε σε φθορά και παρακμή.
- Πρέπει να συστηματοποιηθεί η εκκλησιαστική μουσική, να διακριβωθούν τα
τονιαία διαστήματα και να υιοθετηθεί το πνευστό όργανο, το οποίο επενόησε
ο Γάλλος ακαδημαϊκός Vincent.
- Πρέπει να «θυσιαστεί ένα μέρος για να διασωθεί το σύνολο». Το εν λόγω μέ-
ρος που πρέπει να θυσιαστεί είναι το τριτημόριο.
- Δεν μπορεί η ελληνική εκκλησιαστική μουσική να αναγεννηθεί μόνο με φιλο-
λογικές ή ιστορικές μελέτες.
- Η υπάρχουσα εκτέλεση πρέπει να βελτιωθεί και η απαγγελία πρέπει να είναι
καθαρή, από το στήθος, ώστε να αποφευχθεί η ρινοφωνία.
- Πρέπει να υιοθετηθεί το ευρωπαϊκό γραφικό σύστημα, διότι στη γραφή αυτή
κάθε φθόγγος έχει απόλυτη αξία.

Ως προς την τελευταία πρόταση, ο Αφθονίδης δεν είναι ο μόνος, εντός της ελλη-

νορθόδοξης παράδοσης, που θεωρεί ότι «η σημαδογραφία της Νέας Μεθόδου στοιχειοθετεί ένα ανεπαρκές σύστημα». Έξι χρόνια πριν, ο Τανταλίδης υποστήριξε την ανάγκη «αναπτύξεως και τροποποίησεως της εν χρήσι παρ’ ημών σημαδογραφίας»²³ χωρίς όμως να προτείνει την υιοθέτηση του πενταγράμμου.²⁴ Το δε ξήτημα περί του οποίου ο Αφθονίδης διαφωνεί φιλικώς με τον Bourgault-Ducoudray αφορά την εναρμόνιση των ελληνικών εκκλησιαστικών μελών, η οποία προϋποθέτει, κατά το Γάλλο μουσικολόγο, την αντικατάσταση των διαφόρων κλιμάκων της Ψαλτικής από την ευρωπαϊκή συγκερασμένη κλίμακα. Ο Bourgault-Ducoudray θεμελιώνει τη γνώμη του αυτή στα εξής επιχειρήματα:²⁵

- Η ελληνική εκκλησιαστική μουσική «στερήθηκε του τεράστιου πλούτου της πολυφωνίας, της οποίας η εφεύρεση τιμά τόσο πολύ τα ευρωπαϊκά έθνη» (64).
- «Η πολυφωνία είναι το κατεξοχήν στοιχείο της νέας εποχής» (64).
- «Την ημέρα που τα έθνη της Ανατολής θα είναι σε θέση να εφαρμόσουν την πολυφωνία στους ήχους τους, η ανατολική μουσική θα εξέλθει από τη μακραίωνη στασιμότητά της» (64).
- «Το ίσον μπορεί να θεωρηθεί ως στοιχειώδης αρμονία. Άλλα από το αρμονικό έμβρυο, με την ένδεια και τη μονοτονία του, φέρνει σε απόγνωση τη σύγχρονη αική, η οποία αδυνατεί να ανέχεται, δίχως ενόχληση και ανία, μια μη πολυφωνική μουσική» (67). Άλλου γράφει ότι «αυτό το ανηλεές ίσον διαπερνά τη μελωδία όπως η σούβλα το ανθρώπινο σώμα» (5).
- «Η Ελλάδα δεν μπορεί να μείνει ξένη ως προς την ευρωπαϊκή τέχνη» (71). Στο χειρόγραφο, ο Αφθονίδης υιοθετεί μία εκ διαμέτρου αντίθετη γνώμη, θεωρώντας μάλιστα ότι «ένα στοιχείο που απεργάζεται τη διάλυση της παραδοσεως είναι η ξένη [δηλαδή η ευρωπαϊκή] μουσική». Και δεν χωράει αμφιβολία ότι σε αρκετά σημεία του κειμένου ο Αφθονίδης αναφέρεται, έστω με έμμεσο τρόπο, στις απόψεις του Γάλλου μουσικολόγου: λόγου χάρη, «η αρμονία [αποτελεί] ξένο στοιχείο σε μια μουσική αφιερωμένη στη λατρεία», «ένας Ευρωπαίος μουσικός δεν μπορεί να κατανοήσει τη φύση του εκκλησιαστικού μας μέλους και να εκτυμήσει την σξία του, αν δεν απαλλαχθεί πρωτίστως από την επίδραση που η σύγχρονη τέχνη ασκεί [ιως προς το θυμό, τη μελωδία και την απαγγελία]», «δοσί δεν έχουν εμβαθύνει στο ήθος της ιερής μελωδίας, δεν ανέχονται το συνεχές ίσον ως αρμονικό στοιχείο»...²⁶

Κατά τη διαμονή του στη Χάλκη, το 1875, ο Bourgault-Ducoudray ομολόγησε στον Αφθονίδη ότι θεωρούσε «την αποκλειστική χρήση της μελωδίας ως κατάχρηση» και ότι το «ίσον των εξερέθιζε». Ο Αφθονίδης του απήντησε ότι η ελληνική εκκλησιαστική μουσική ασκεί, σε εκείνον που την κατανοεί, μια ιδιαίτερη γοητεία. «Ορισμένες μελωδίες που σας φαίνονται γυμνές και άνοστες μου φέρουν δάκρυα. Οι λεπτότητες αυτών των μελωδικών διαστημάτων, τις οποίες θε-

ωρείτε ας παραφωνίες, αρκούν τόσο πολύ για να ικανοποιήσουν το μουσικό αισθητήριό μους που δεν λυπούμαι ούτε για την απουσία της αρμονίας ούτε για εκείνη των μουσικών οργάνων».²⁷

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σημειωτέον ότι στην έκθεση την οποία, εντολή εκδηλωσιαστική, συνέταξαν στις 13 Δεκεμβρίου 1867 για την επιθεώρηση του Λεξικού της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής του Κυριακού Φιλοξένους (Κωνσταντινούπολη 1868), ο Γερμανός Αφθονίδης και ο Γεώργιος Βιολάκης, Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, και άλλοι γράφουν πως «δεν συμμεριζόμεθα την πεποίθησιν μεθ' ής ο κ. Κ. Φιλοξένης παραδέχεται ου μόνον την ταυτότητα των ήχων των αρχαίων προς τους ημετέρους, αλλ' αριστερόν της θεωρεί αυτούς αντιστοιχούντας τον μεν Δώριον προς τον Πρώτον, τον Λύδιον προς τον Δεύτερον, τον Μιξολύδιον προς τον Τέταρτον. Επί του σπουδαίου τούτου θεματος τινές μεν παραδέχονται την αντιστοίχησιν ταύτην κατ' αριθμητικήν σειράν των ήχων, αλλ' άπαντες αμφιβάλλουσιν ως προς την ταυτότητα του μέλους» (πρβλ. Κ. Φιλοξένους, Λεξικόν..., σ. δ', και Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου, Συμβολαί εις την ιστορία της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής. Αθήνα 1890, ανατ. 1977: 167). Όλες οι υποσημειώσεις είναι του μεταφραστή.
2. Modulation.
3. Πρόσκειται για το μαθηματικό Alexandre Joseph Vincent (1797-1868), ο οποίος κατασκεύασε ένα αρμόνιο με σκοπό να εδραιώσει τις θεωρίες του γύρω από την αρχαία ελληνική μουσική. Εξέδωσε, μεταξύ άλλων, *De la musique des anciens Grecs* [Περί της μουσικής στους αρχαίους Έλληνες], Παρίσι 1854, και *De la possibilité d'introduire le quart de ton dans la musique moderne* [Περί της δυνατότητας εισαγωγής του τεταρτημορίου στη μοντέρνα μουσική]. Παρίσι, χ.χ.
4. Εκδόθηκε στη Λιψία το 1871.
5. Ο Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) πέρασε πέντε μήνες στην Ελλάδα και στην Ανατολή (Ιανουάριος-Μάιος 1875). Επισκέφθηκε πρώτα την Αθήνα, όπου εξοικειώθηκε με τη νεοελληνική γλώσσα και μυήθηκε στην παρασημαντική της Νέας Μεθόδου (κοντά στον φάλητρο Θεοχάρη Γερογιάννη). Ύστερα μετέβη στη Σμύρνη, όπου προχώρησε στην εκμάθηση της Ψαλτικής κοντά στον πρωτοψάλτη του Αγίου Δημητρίου Μισαήλ Μισαϊλδη (†1906), του οποίου εξετίμησε τις μουσικές γνώσεις (πρβλ. Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου, Συμβολαί...: 446-448). Στη συνέχεια διέμεινε στην Κωνσταντινούπολη και στη Χάλκη. Εκεί γνώρισε τον ποιητή και μουσικολογιστατο Ηλία Τανταλίδη (1818-1876), τον πρωτοψάλτη, τότε, του εν Γαλατά ναού του Αγίου Ιωάννου (και μετέπειτα Αρχοντα Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας) Γεώργιο Βιολάκη (1822-1911) –στον οποίο οφείλει τη γνώση του ταμπουρά–, τον Δημήτριο Πασπαλλή, μέλος του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινούπολης (ο οποίος ιδρύθηκε το 1863) και της επιτροπής του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου, και κυρίως τον Γερμανό Αφθονίδη. Εξέδωσε στο Παρίσι το βιβλίο *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient* [Αναμνήσεις από μια μουσική αποστολή στην Ελλάδα και στην Ανατολή]. Παρίσι 1876. Ως αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον Αφθονίδη, εξέδωσε το βιβλίο *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. Mission*

musicale en Grèce et en Orient. Janvier-Mai 1875 [Μελέτες περί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Μουσική αποστολή στην Ελλάδα και στην Ανατολή, Ιανουάριος-Μάιος 1875] (Παρίσι 1877), βιβλίο στο οποίο περιγράφει και αναλύει τους οκτώ ήχους με βάση τις εξηγήσεις και τις παραπομπές του Αφθονίδη. Το βιβλίο περιλαμβάνει επίσης προτάσεις για τη «μεταρρύθμιση» της εκκλησιαστικής μουσικής καθώς και τη γαλλική μετάφραση ενός *Abrégé de la théorie de la musique byzantine de Chrysanthé de Madytos* [Περιληφτη της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής, του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων]. Στις 7 Σεπτεμβρίου 1878 εκφώνησε στο Παρίσι μια διάλεξη περί των οκτώ ήχων στην ελληνική μουσική, η οποία εκδόθηκε στο Παρίσι το 1879 υπό τον τίτλο *Conference sur la modalité dans la musique grecque*.

6. Του 1885.
7. Πρόκειται για το βιβλίο *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité* [Ιστορία και θεωρία της μουσικής στην Αρχαϊστη], τόμ. 1, Γάνδη, 1875 (ο δεύτερος τόμος κυκλοφόρησε το 1881).
8. François Auguste Gevaert (1828-1908), Βέλγος μουσικολόγος και συνθέτης.
9. François-Joseph Fétis (1784-1871), Βέλγος μουσικολόγος, συγγραφέας της *Histoire universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [Παγκόσμια ιστορία των μουσικών και γενική βιβλιογραφία της μουσικής], Βριξέλες 1835-1844 (8 τόμοι), και της *Histoire générale de la musique* [Γενική ιστορία της μουσικής], Παρίσι 1869-1876 (5 τόμοι).
10. Επειδή ο Αφθονίδης, σε αρκετές περιπτώσεις, δεν ονομάζει τους φθόγγους αλλά τους σημειώνει όπως έχουν στο πεντάγραμμο, οι φθόγγοι της Υπάτης, της Μέσης και της Νήστης διαφοροποιούνται εδώ με τον εξής τρόπο: σολ, λα, σι-ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι - και ντο', ρε', μι'.
11. Ο ίδιος ο Bourgault-Ducoudray πρότεινε την εισαγωγή της ημιδιέσεως και της ημιύφεσεως στη νέα γραφή. Πρβλ. Δημ. Πασπαλλής, «Το ξήτημα της Εκκλησιαστικής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια* (Κωνσταντινούπολη, έτος Η', αρ. 22, 13 Απριλίου 1888: 175).
12. Στην Απόδειξη που απέλυσε το 1868, επ' ευκαιρία της ιδρύσεως της Ε' Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής, ο Πατριαρχης Γεργγόριος ΣΤ' απαιτεί από τους ιεροψάλτες να φάλλουν με καθαρή προφορά και να αποφεύγουν τις ιδιότροπες ξενοφωνίες, οι οποίες οφελούνται στην απειρία και αυταρέσκεια ορισμένων ψαλτών (πρβλ. Παπαδόπουλον, *Συμβολα...:* 378). Στην δε Εγκύλιο την οποία απηύθυνε στους ιεροψάλτες της Κωνσταντινούπολεως το 1880, ο Πατριαρχης Ιωακεμ Β' τους υπενθυμίζει ότι η Εκκλησία ανέκαθεν κατέκρινε και απηγόρευσε κατηγορηματικώς, ως αιδή και ανάριμπτα στο ναό, «τας ατάκτους βοάς και τας εκβεβιασμένας κραυγάς, τας αναρμόστους στροφάς και τους εκλελυμένους σχηματισμούς της φωνής» (πρβλ. σ.π.: 421).
13. Η Μουσική Επιτροπή συνέταξε τα πορίσματα της εργασίας της το 1885 και τα εξέδωσε το 1888 στην Κωνσταντινούπολη υπό τον τίτλο *Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, την οποία επανεξέδωσε αναστατικά ο αθηναϊκός εκδοτικός οίκος Κουλτούρα το 1978. Για το έργο της επιτροπής, πρβλ. Ηλία Πεδίδη, «Η Πατριαρχική Μουσική Επιτροπή του 1881. Κατάταξη και αξιολόγηση του έργου της», στο *Γεργγόριος ο Παλαμάς*, τ. 761 (1996): 89-107.
14. Τα βιογραφικά στοιχεία αντλούνται κυρίως από το βιβλίο του Γεωργίου Λ. Αρβανι-

τάκη Γερμανός Αφθονίδης, ο τελευταίος των Βυζαντινών λογίων, Αθήνα 1929. Ενημερώσιων των καθηγητή Αντώνιο-Αιμίλιο Τ. Ταχιάν, ο οποίος όλως προθύμως μου προμήθευσε αντίγραφο αυτού του βιβλίου.

15. Ο.π.: 12.
16. Στο *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής* (Αθήνα 1995), ο Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος πληροφορεί ότι ο Γερμανός πέθανε το 1895 «εν ηλικίᾳ 72 ετών» (33).
17. Αθανασίου Κομνηνού Υψηλάντου, *Εκκλησιαστικών και πολιτικών των εις δώδεκα βιβλίων Η', Θ' και Ι'*, ήτοι τα μετά την Άλωσιν (1453-1789), εκ χειρογράφου ανεκδότου της Μονής των Σινά, εκδιδόντος αρχιμανδρίτου Γερμανού Αφθονίδου του Σιναϊτού, εν Κων/πόλει. Τόποις Ι. Βρετού, 1870.
18. Τ. 68, 1-2, υπό τον τίτλο *Bourgault-Ducoudray et la musique grecque ecclésiastique et profane* [Ο Bourgault-Ducoudray και η ελληνική μουσική εκκλησιαστική και κοσμική]. Ο Samuel Baud-Bovy είχε την καλοσύνη να μου στείλει αντίγραφο του χειρογράφου στις 28 Ιουνίου 1985 με τη σχετική άδεια για τη δημοσίευσή του.
19. Το βιβλίο του Τανταλίδη κυκλοφόρησε το 1876.
20. Στο άρθρο του ο Baud-Bovy γράφει ότι η ίδρυση αυτού του Μουσικού Εκκλησιαστικού Συλλόγου το 1873 οφείλεται στην ευχή που ο Τανταλίδης διετύπωσε στο άρθρο του «Περὶ τῆς καθ' ημάς ελληνικής μουσικής εκκλησιαστικής τε και κοσμικής», Εναγγελικός Κήρυξ, Αθήνα 1870 (πρ. Β', έτος β'). Στο άρθρο του, ο Τανταλίδης πρότεινε όντως να συσταθεί στην Αθήνα «Εταιρεία Φιλομούσων» με σκοπό «την καλλιέργειαν, ανάπτυξιν, βελτίωσιν και διάδοσιν της εθνικής ημών μουσικής, της τε κοσμικής και εκκλησιαστικής» (37), και να κατασταθεί «Ελληνικός Μουσικός Σύλλογος (ή Μουσική Ακαδημία)» με σκοπό, μεταξύ άλλων, «τον προσδιορισμόν ή την επινόησιν των καταλλήλων μεθόδων προς την ακριβεστέραν και ευκολωτέραν διδασκαλίαν τῆς καθ' ημάς μουσικής...» (38).
21. Στο «Δοκίμιον περὶ τῆς ελληνικής τεράς μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν πρὸς τὴν ευρωπαϊκήν, από τὴν ἐποψίην τῆς τέχνης» (Ο Χρόνος, Κωνσταντινούπολη (1877): 84-99) και στο άρθρο περὶ του «Ὕμνου εἰς τὸν Απόλλωνα» (Νεολόγος, Κωνσταντινούπολη, 20 Μαΐου/1 Ιουνίου 1894), ο Αφθονίδης χρησιμοποιεί ταυτόχρονα τις ευρωπαϊκές και τις ελληνικές ονομασίες, ακριβώς επειδή απευθυνόταν σε Έλληνες μουσικούς ή μουσικολόγους.
22. Για μια γενική επισκόπηση των πρωτοβουλιών και των πραγματειών αυτών, πρβλ. Γ. I. Παπαδόπουλον, *Συμβολαία...*: 371-432. Σημειωτέον ότι ακόμα και ο Μουσικός Σύλλογος «Ορφεύς», ο οποίος ιδρύθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1886 και καλλιέργοντας κυρίως την ευρωπαϊκή μουσική, επέκρινε όχι μόνο τα μελοποίηματα των νεωτέρων μελοποιών με βάση τους ιδιωματισμούς της δημάδους αισιοπικής μουσικής, αλλά και τη διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής. Ο.π.: 424-425.
23. Πρβλ. Τανταλίδη, «Περὶ τῆς καθ' ημάς...»: 38.
24. Η Μουσική Επιτροπή του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινούπολεως, της οποίας ο Αφθονίδης ήταν μέλος, συνέταξε μια έκθεση, το 1876, στην οποία θεωρεί «μεθοδικωτέρα γραφή και συμφωνοτέρα με την φύσιν, άλλως τε δε και ευκολωτέρα διά την εκ πρώτης όψεως κατάληψην αυτής, δεν υπάρχει άλλη ειμή η εν παγκοσμίω χρήσις ευρωπαϊκή γραφή, διότι η θέσις και των φθόγγων και των διέσεων και των υφέσεων φαίνεται φυσικωτάτη». Στο δε άρθρο που δημοσίευσε στην *Εκκλησιαστική*

Αλήθεια (έτος η', 1888, αρ. 22) υπό τον τίτλο «Το ζήτημα της εκκλησιαστικής μουσικής», ο Δημήτριος Παπατάλλης σημειώνει όμως ότι «συμπίπτουσαν αι ιδέαι τημών προς ένα και τον αυτόν σκοπόν τείνουσα [δηλαδή, μεταξύ άλλων, τη βελτίωση της εκτελέσεως με την αποφυγή της ρυνοφωνίας], και ότι μόνη διαφορά εν ημίν υπάρχει η παράλειψη της ευρωπαϊκής σημαδιογραφίας, της μόνης κατ' εμέ, δυνάμενης στερεώσαι και απαρασάλευτον καταστήσαι το έργον έστια και μετά την παραδοχήν τοναρίου» (178). Το 1794, ο Αγάπιος Παλλιέρμος έπεισε τον Πατριάρχη Γρηγόριον Ε' και κατόρθωσε να διδάξει στη μουσική Σχολή χρονιμοποιώντας το πεντάγραμμο. Η διδασκαλία του ωστόσο δεν ευδοκίμησε λόγω των αντιρρήσεων του Ιακώβου Πρωτοψάλτη (πρβλ. Gregorio Stathis, «I sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790-1850», *Κληρονομία* (Θεσσαλονίκη), τόμ. 4 (1972), τχ. β': 367-368 και 390-391. Για μια αξιολόγηση του ζητήματος της χρήσεως του πενταγράμμου, πρβλ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Η βυζαντινή μουσική στη λατρεία και στην επιστήμη», *Βυζαντινά* 4 (1972): 434, και του ίδιου, «Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμα», *Βυζαντινά* 7 (1975): 194-200.

25. Πρβλ. το βιβλίο του, *Μελέτες...*
26. Ας σημειωθεί επίσης ότι στο άρθρο του στην εφημερίδα *Νεολόγος*, ο Αφθονίδης επέκρινε τη μεταγραφή, από τον Th. Reinach, του «Υμνου εις τον Απόλλωνα» –ο οποίος ανακαλύφθηκε στους Δελφούς το 1893– επειδή ακολούθησε ο πονήσας τους «νόμους της ευρωπαϊκής συγκερασμένης κλίμακος». Επιπλέον, ο Γερμανός θεώρησε ότι η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική αποδίδει γνησιότερα το εν λόγω μέλος και επομένως «δύναται να εννοηθή και ν' αποδοθή, όσον οίον πιστώς, υπό μόνων των ανατολικών μουσικών».
27. Πρβλ. Bourgault-Ducoudray, *Αναμνήσεις...*: 20.